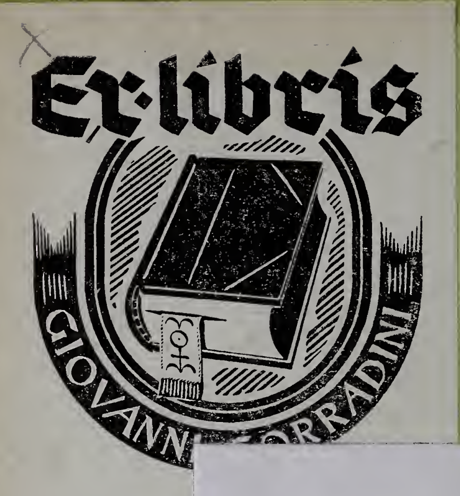
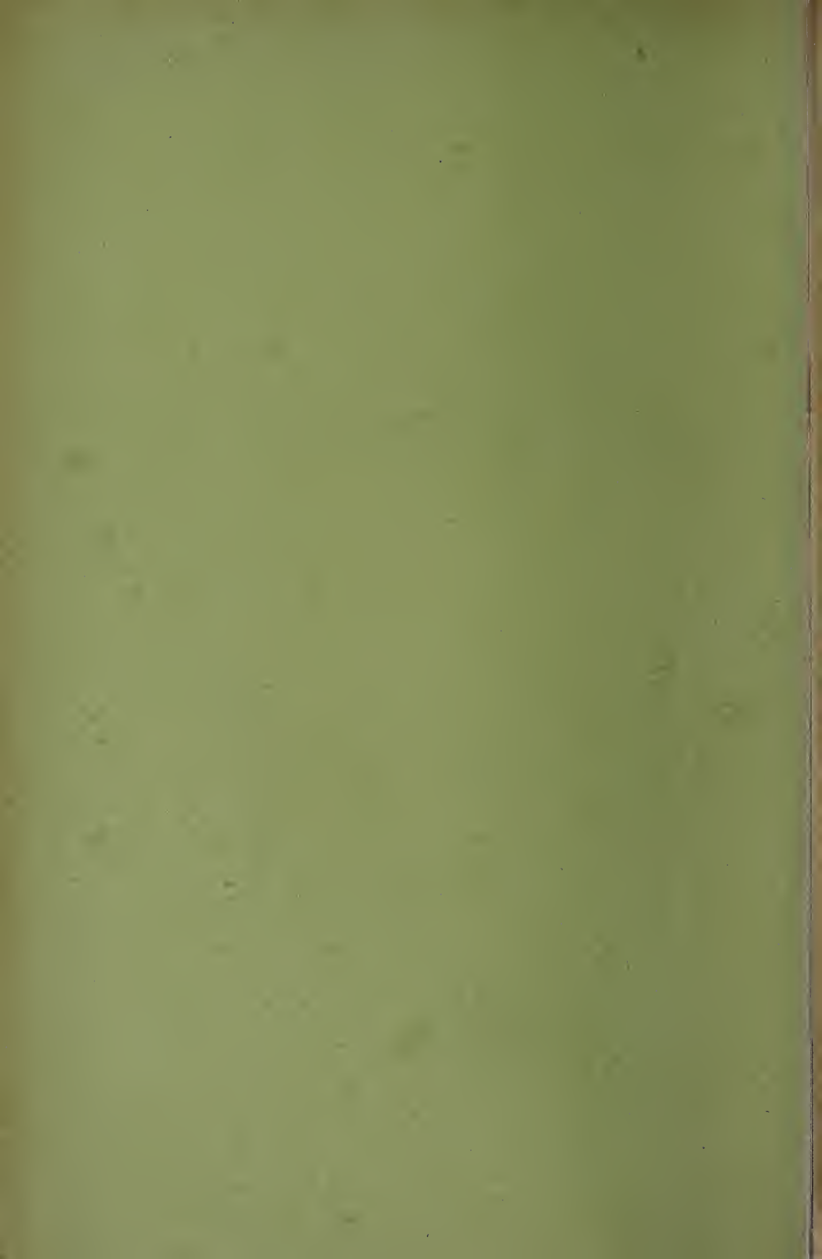
Dr. Theodor v. Frimmel
Gemäldekunde

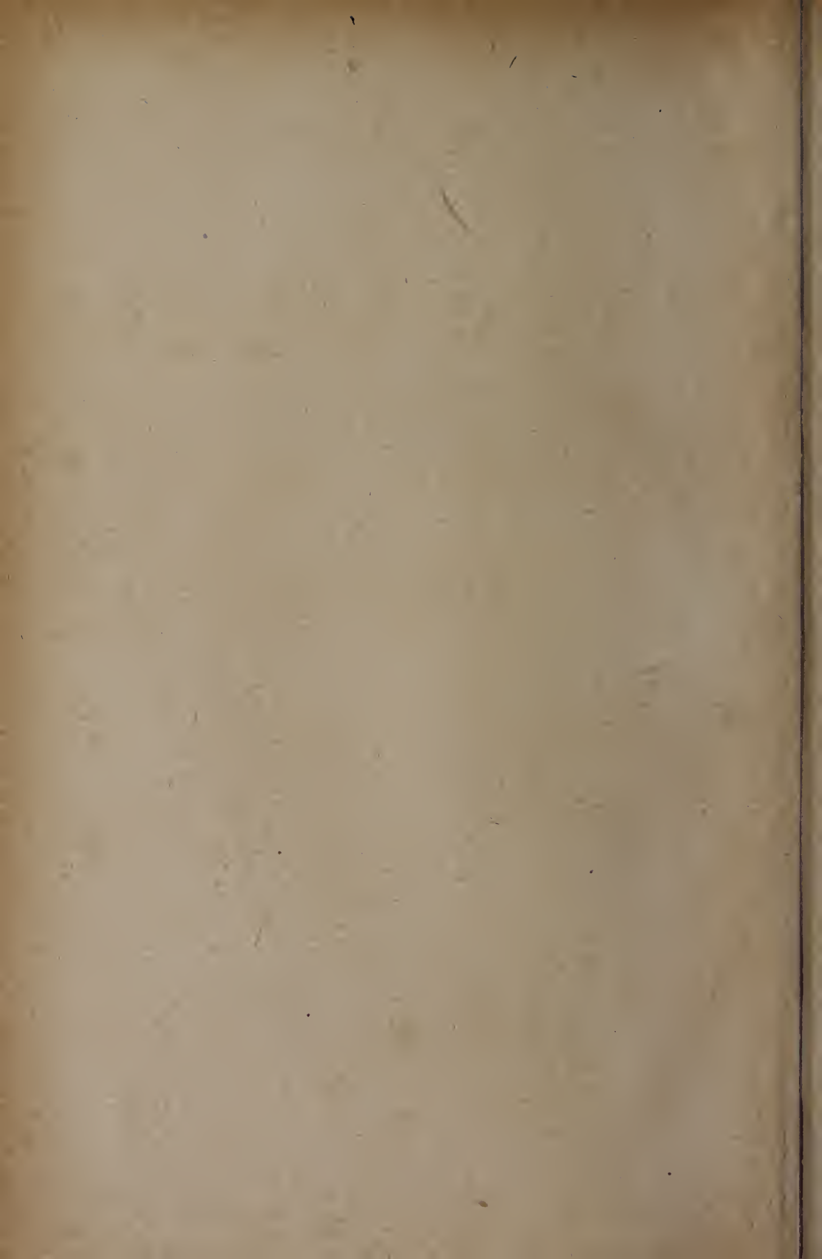
Verlag J. J. Weber
Leipzig


Ex libris
GIOVANNI CORRADINI
N°.

The Hague. 7 luglio 1964



Gemäldekunde.



Handbuch

der

Gemäldekunde

von

Dr. Theodor v. Frimmel

Dritte, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage

Mit 42 in den Text gedruckten Abbildungen

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1920

Vorwort zur dritten Auflage.

Die Ausarbeitung der dritten Auflage des Handbuches der Gemäldekunde geschah im Spätherbst 1918. Wie es durch die Verhältnisse in unseren Zeiten bedingt ist, dauerte die Herstellung des Buches über ein Jahr. Deshalb konnten ganz neue Mitteilungen nur mehr für die letzten Bogen benutzt werden. Trotzdem hoffe ich, daß sich alles Wesentliche angedeutet findet, das seit dem Erscheinen der zweiten Auflage als neu nachzutragen war. Verglichen mit den früheren Auflagen, dürfte eine Bereicherung und Verfeinerung der ganzen Arbeit nicht zu übersehen sein.

Wien, im März 1920.

Der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Im Herbst 1894 erschien die erste Auflage des Handbuchs der Gemäldekunde. Ich gab damals, was ich in jener Zeit geben konnte. Während der Jahre seither habe ich Tausende von Bildern durch die Hände bekommen und viele neue Erfahrungen gesammelt. An neuer Literatur gab es nicht wenig zu beachten. Der Zuwachs an Material und Kenntnissen soll nun, soweit es der Raum erlaubt (alles ließ sich ja im Rahmen eines handlichen Nachschlagebuches nicht verwerten) der neuen Auflage zugute kommen. Das Manuskript wurde im Frühling 1903 abgeschlossen, doch konnte von den neuesten

Erscheinungen und Beobachtungen noch einiges während der Korrektur berücksichtigt werden. Die meisten Angaben der ersten Auflage wurden überprüft, viele erweitert, verbessert. Die Zahl der Abbildungen ist von 28 auf 38 erhöht worden. Im Gegensatz zur ersten Auflage wurde die Malerei des 19. Jahrhunderts mit berücksichtigt. Wesentlich bereichert erscheint das Kapitel der ästhetischen Erörterungen; doch bleibt es immer noch Skizze, da eine ausführliche Behandlung ein ganzes Handbuch allein in Anspruch nehmen würde. Ich muß darauf rechnen, daß der Leser bei sich den zusammengepreßten Gedanken des Handbuches einigen Raum zur Entfaltung gewähre. Zudem glaube ich auf das baldige Erscheinen einer größeren, längst vorbereiteten Arbeit über Kunstphilosophie vertrösten zu dürfen. Trotz all der angedeuteten Erweiterungen habe ich für das Ganze die allgemeinen Grenzen beibehalten, die in der ersten Auflage abgesteckt waren. Im allgemeinen wurde versucht, die Behandlung der einzelnen Kapitel diesmal gleichmäßiger zu gestalten als in der ersten Auflage.

In aller Kürze: ich habe mich nach Kräften bemüht, die „Gemäldekunde“ auf die Höhe der heutigen Wissenschaft zu bringen und die neue Auflage meines Buches diesem Niveau anzupassen.

Wien, Ende 1903.

Der Verfasser.

Vorbemerkung.

Das Handbuch der Gemäldekunde behandelt jene Bilder, die nach einem verbreiteten Gebrauche Staffeleigemälde und Galeriebilder genannt werden. Dabei wird der Ausdruck „Galeriebild“ in dem Sinne einer großflächigen Tafel oder Leinwand genommen, die ihren Abmessungen nach von einem Aufhängen in gewöhnlichen Wohnräumen ausgeschlossen wäre. Solche Gemälde waren ursprünglich meist für große Versammlungsräume, etwa Kirchen, Rathaussäle, Prunksäle in fürstlichen Schlössern bestimmt und stellen mannigfache Gegenstände der Geschichte, der Allegorie, auch Landschaften und riesige Stilleben dar; nicht selten sind es auch Bildnisgruppen, kaum aber Darstellungen aus dem häuslichen Leben. Die Bedeutung des „Galeriebildes“ für: galeriefähiges Bild, also für ein Gemälde von vorzüglicher Güte, das einer Ausstellung in einer Galerie würdig ist, kommt ebenfalls in Betracht. Den Ausdruck „Staffeleigemälde“ gebraucht man für Bilder geringerer Ausdehnung, die bequem auf den Staffeleien, wie sie von den Malern seit Jahrhunderten benützt wurden, aufgestellt und gemalt werden konnten. Der Kreis ihrer Darstellungen ist unbegrenzt. „Kabinettbilder“ sind nichts als feine kleine Staffeleigemälde.

Bezüglich der Maltechnik handelt es sich im Handbuch der Gemäldekunde zumeist um Ölbilder und Temperagemälde. Was sonst noch im weiteren und weitesten Sinne Gemälde heißt, wird nicht in gleichem Maße berücksichtigt, also Freskobilder, obwohl solche ausgesägt oder abgelöst und auf Leinwand gebracht gelegentlich auch in Galerien zu treffen

sind, Pastelle und Buchmalereien, auch wenn sie unter Glas und Rahmen an die Wand gehängt sein sollten. Noch weniger kümmern uns hier Mosaiken, Webereien, Stickereien, Gobelins, Glasmalereien, Emailgemälde, nicht einmal Aquarelle. Auch Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie müssen beiseite bleiben, obwohl sie, theoretisch genommen, als künstlerische Darstellungen auf der Fläche ins Gebiet der Malerei fallen. Zeichnungen („Handzeichnungen") verschiedenster Art können hier nur andeutungsweise herangezogen werden.

Bezüglich der Zeiten, auf welche unser Handbuch Rücksicht zu nehmen hat, muß ebenfalls eine gewisse Einschränkung vorgenommen werden. Hier sind es die Jahrhunderte vom 14. bis zum ausgehenden 19. allein, die für eine Gemäldekunde, wie sie hier beabsichtigt ist, große Bedeutung haben. Außerhalb ihres Rahmens liegen Gemälde aus früheren Perioden, wie etwa die spätägyptischen Bildnisse, obwohl sie ausnahmsweise auch in einer Galerie, der National Gallery in London, Aufnahme gefunden haben. Der Zahl nach ist im allgemeinen Bildervorrat der Sammlungen zweifellos das 19. Jahrhundert überwiegend. Nicht, wie man erwarten sollte, schließt sich als das nächstfruchtbare Jahrhundert das 18. an, sondern das 17., dessen malerische Erzeugnisse meist ebensosehr dem künstlerischen Werte nach als nach der Menge die Sammlungen von Bildern alter Meister hauptsächlich zu füllen pflegen. Das 18. Jahrhundert wird in Frankreich (dort hat man ja seine Watteau, Lancret, Boucher, Pater, Fragonard, Chardin, Greuze und viele treffliche andere) von den Sammlern viel mehr bevorzugt als anderswo, z. B. in Deutschland, wo vielfach auf die Blütezeit deutscher Malerei gegen Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts großes Gewicht gelegt wird. Italien bevorzugt ebenfalls in seinen Galerien nicht das 18. Jahrhundert, sondern die früher fallenden Zeiten. Nicht anders in den Niederlanden. Die Geschmacksrichtungen der einzelnen Sammler allenthalben sind übrigens merkwürdig verschieden und waren das schon von jeher.

Das Handbuch rechnet mit der angedeuteten gewöhnlichen Verteilung der Bilder in den Sammlungen insofern, als es die Blüteperioden der Malerei am meisten bevorzugt. An den unsterblichen Werken der großen Meister hat sich doch der Blick zuerst zu üben und zu erfreuen, bevor er nach weiteren Grenzen hinausschweift. Daß die Malerei des 20. Jahrhunderts, obwohl in der Stärke einer ganzen Armee auftretend, nur wenig berücksichtigt wird, liegt daran, daß uns diese neue und neueste Kunst noch nicht genügend objektiv findet, um mit Sicherheit aus der Überfülle von Erscheinungen charakteristische Beispiele auswählen zu können.

Von einem Handbuche der Gemäldekunde werden manche erwarten, daß es eine kurze Geschichte der Malerei enthalte, sei es in tabellarischer Zusammenstellung, sei es in pragmatischer Darstellung. Diese Erwartungen können nicht erfüllt werden. Denn gerade auf dem angegebenen Gebiete ist der Stoff so überreich, daß weniges so gut wie nichts wäre. Die Versuche, in Büchern von ähnlichen Zielen wie das vorliegende eine gedrängte Geschichte der Malerei unterzubringen, sind denn auch zweifellos mißglückt: was will man aus den geschichtlichen Abschnitten etwa bei Montabert, Fernbach, Lejeune und anderen Ersprießliches lernen? Eine neuerliche gründliche originelle Behandlung auch nur der wenigen Jahrhunderte aus der Geschichte der Malerei, die für unsere Zwecke in Betracht kommen, würde schon für sich allein den gegebenen Rahmen von wenigen Druckbogen um ein vielfaches übersteigen. So entschloß sich denn der Verfasser, von einem Kapitel über Geschichte der Malerei gänzlich abzusehen, und das nicht nur in bezug auf Künstlergeschichte, sondern auch auf Geschichte der Maltechniken, der Farbenbereitung und ähnlicher Fragen, die freilich an einzelnen Beispielen erörtert werden mußten.

Bei der Anlage des Buches wurde von vornherein daran gedacht, angehenden Kunstgelehrten, Bilderfreunden und Gemäldesammlern eine Summe von Erfahrungen vor Augen zu halten und sie damit ins Gemäldestudium einzuführen; akademisch ausgedrückt, wäre unser Handbuch also der

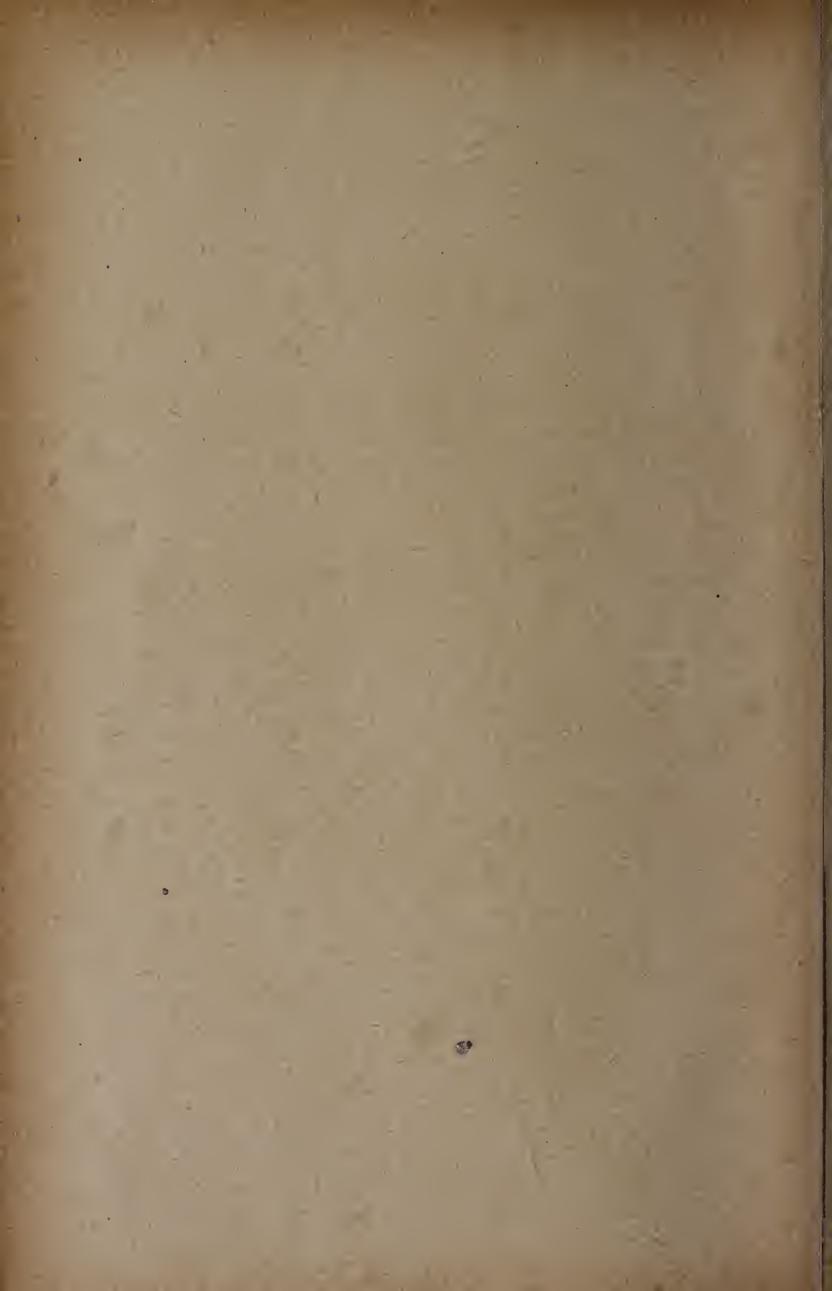
Einführung ins Studium der Monumente gewidmet. Dieses Studium ist zweifellos bisher an den Universitäten sehr vernachlässigt worden. Es ist mir nicht selten vorgekommen, daß jüngere Kunstgelehrte, die schon ganz wohlgewachsene Dissertationen geschrieben und schon manche große Galeriereise getan hatten, durch die einfachsten Querfragen nach Übermalung, Technik, Echtheit von Signaturen in die größte Verlegenheit gesetzt wurden. Manche waren aufrichtig genug, mir nach einem mehrstündigen gemeinsamen Studiengang durch etliche Bildersäle einzugestehen, daß ihnen nach dem kritischen Anhören meiner Erörterungen vor den Bildern die angedeuteten Fragen um vieles klarer geworden seien als vorher. Dies ermutigte mich, der Anforderung meines verehrten Herrn Verlegers nachzukommen und ein kurzgefaßtes, mit Abbildungen versehenes Buch zu schaffen, das zu einer vielseitigen denkenden Betrachtung und Beurteilung der vielen Gemälde anregen soll, die jeder Kunstfreund allerorten in den Museen und bei Privaten zu sehen bekommt. Vor einigen Fallen und Schlingen, die jeden Neuling im Bilderbestimmen gefährden und ihm die schöne edle Freude an den Werken der Malerei so häufig verderben, soll gewarnt werden.

Das Handbuch ist im wesentlichen aus Vorlesungen über Gemäldekunde, Galerienkunde und damit verwandte Stoffe entstanden, Vorlesungen, die ich seit Jahren im Winter für Wiener Kunstfreunde halte. Was die Vorlesungen zu begleiten pflegt, ein Vorweisen von Gemälden, Photographien, Proben von Materialien und technischen Versuchen kann durch ein Buch niemals ersetzt werden. Die Abbildungen, die hier beigegeben sind, sollen nur einzelne lehrreiche Beispiele herausheben und wollen eigentlich nichts anderes sein als eine Aufmunterung, die nachgebildeten Gemälde, Inschriften und was damit zusammenhängt, in der Wirklichkeit recht genau zu studieren.

Inhaltsverzeichnis.

Anmerkung: Durch ein Mißverständnis ist bei dem Bildchen von M. Naiveu, das auf Seite 91 in Abbildung vorgeführt wird, übersehen worden, den Standort anzugeben. Es befindet sich heute, wo es schon vor Jahren gewesen, in der Wiener Sammlung Klarwill.

Gemäldekunde.



Gemäldekunde.

Eine kritisch geordnete Summe von Kenntnissen über Gemälde läßt sich recht wohl als Gemäldekunde bezeichnen.

Überaus mannigfach sind die Gesichtspunkte, von denen man bei der Begutachtung und Beurteilung von Gemälden ausgehen kann. Der dargestellte Gegenstand, die geistige Auffassung, die künstlerische Stufe, die technische Durchbildung, das Alter, der Zustand der Erhaltung, der Name des Malers, der Preis, ja sogar Größe und Form der Bilder können hier in Betracht kommen. Eine große Anzahl von Menschen urteilt über diese Dinge einfach nach dem dunkeln ersten Eindrucke, den sie davon empfangen hat. Dies ist zweifellos die natürliche, urwüchsige und bequemste Art, seinem Kunstsinn Ausdruck zu geben, aber eine Art, die zu den größten Mißgriffen und gröbsten Täuschungen Anlaß geben kann. Wie bei allen ernsten Dingen muß man auch hier sich geschult, gewisse Erfahrungen und Kenntnisse gesammelt haben, wenn man über ein zielloses Raten und das naive Äußern des augenblicklichen Eindruckes hinausgehen will. Wesentliches ist vom Unwesentlichen zu unterscheiden, Neues vom Alten, und mehr oder weniger rasch muß ein Überblick über die Sachlage gewonnen werden.

Auf mehrere auffallende Punkte wird hierbei ganz besonders zu achten sein, auf Gesichtspunkte, von denen aus sich Gruppen von Erscheinungen überblicken lassen, die für die Gemäldekunde von Bedeutung sind. Ich will hier nicht den Grundsatz ausführen, daß alles Einteilen den Erscheinungen der Wirklichkeit Gewalt antut, muß ihn aber doch streifen,

um zu erkennen zu geben, daß die folgende Einteilung nur als ein Hilfsmittel betrachtet sein will, womit man sich etwa für den Anfang zurechtfinden könnte. Wer sich einmal ins Fach tüchtig eingearbeitet hat, wird ermessen, daß hier wie anderswo ein vollkommen zutreffendes System nicht zu finden ist, und daß die Erscheinungen allenthalben ineinander verfließen wie die Zellen im lebenden Organismus, wie Ich und Außenwelt in der Philosophie. Immerhin sei auf die hervorstechenden Punkte hingewiesen und eine Art Einteilung geschaffen, indem wir hauptsächlich achten:

1. auf die Beurteilung der materiellen Beschaffenheit und der technischen Eigenschaften,
2. auf die Begutachtung der künstlerischen Leistung,
3. auf das Erkennen des kunstgeschichtlichen Zusammenhanges, woran sich in einiger Entfernung noch anschließt
4. die Abschätzung des Geldwertes.

Endlich wird noch zu beachten sein

5. die Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen.

1. Die Beurteilung der materiellen Beschaffenheit eines Gemäldes und seiner technischen Eigenschaften.

Ein Gemälde ist nur theoretisch kunstphilosophisch genommen eine Fläche; für den Praktiker und Physiker ist es ein dreidimensionaler Körper, bei dem gewöhnlich nur eine, einigermaßen geebnete Seite künstlerisch bearbeitet ist und künstlerisch zu wirken hat. Die Gemäldekunde muß also auch unter die theoretische Oberfläche hinab ihre forschende Sonde einführen und die materielle Beschaffenheit des Gegenstandes untersuchen. Dieser Teil der Gemäldekunde gehört mit zu den wichtigsten Grundlagen des Faches. Trotzdem ist er bis zum Erscheinen des vorliegenden Handbuches von der Wissenschaft nur wenig beachtet worden. Die Kunstgeschichte wird noch heute zu sehr akademisch abgezirkelt, als daß sie hier helfend eingreifen könnte; die Techniker aber, nämlich die künstlerisch tätigen Maler, näherten sich dem Gegenstande meist ohne wissenschaftliche Vorbildung, öfters auch nur in der Absicht, irgend ein Malverfahren vergangener Zeiten wiederzufinden und für die moderne Kunst nutzbar zu machen, etwa die Technik der pompejanischen Wandmalereien oder der guten Fresken aus der Neuzeit. Als Maler und Theoretiker von größerem Gesichtskreis stand etwa Charles Lock Eastlake (der Historienmaler, geb. 1793, gest. 1865) da. Auch in neuester Zeit wenden sich einige Maler theoretischen Arbeiten über alte Malweisen zu. Freilich sind es nur wenige, wie z. B. Ernst Berger, die unter die Oberfläche der Sache eindringen. Dem Physiker endlich, der hier in erster Linie berufen wäre, mitzusprechen, liegt die Untersuchung von Gemälden verhältnismäßig so fern, daß nur selten von dieser Gruppe von Gelehrten ein brauchbarer Gedanke über die Untersuchung alter Bilder geäußert

worden ist. Wilh. Ostwald, Raehlmann und Church wären zu nennen, auch wenn nicht alle ihre Behauptungen angenommen werden können. Um so mehr war es an der Zeit, daß sich die Gemäldekunde alle Mühe gab, unser Urteil über die technische Beschaffenheit von Gemälden zu klären.

Betrachten wir zunächst die Materialien und die Zusammensetzung derselben, wie sie an Staffeleibildern und Galeriegemälden vorkommen. Wir wollen von Schicht zu Schicht gehen und mit der untersten anfangen, das ist mit 1. dem Malgrunde oder der festen Unterlage, auf welche die Farben aufgetragen werden. Weiterhin wird zu betrachten sein 2. die Grundierung, 3. die Vorzeichnung, 4. die Farbenschichten, welche der künstlerischen Ausführung angehören, und 5. der Firnis, beziehungsweise die schützende Decke.

1. Der Malgrund, der die Wirkung der Bilder mittelbar oder unmittelbar stark beeinflußt, wurde von den meisten Künstlern, insbesondere in vergangenen Jahrhunderten, mit Vorbedacht und Sorgfalt ausgewählt und zugerichtet, so daß er bei der Beurteilung von Gemälden zu gewissen Rückschlüssen berechtigt. Man kennt Holz, Leinwand, Metalle, einige Steinarten, Papier und Pappe, Glas, seltener Seide und Pergament als Malgrund für Staffeleibilder. Holz und Leinwand stehen hier bekanntlich in erster Reihe und erheischen deshalb eine besonders sorgfältige Betrachtung.

In Bezug auf das Mitwirken der Holzfaserung zur künstlerischen Erscheinung sei daran erinnert, daß manche gute Holländer der besten Zeit die querlaufende Holzfaserung dazu ausnutzten, um eine Streifung am Himmel nahe dem niedrig liegenden Horizont deutlicher zu machen. Die Farbe des Holzes wurde von einigen Neueren gelegentlich für die künstlerische Wirkung mit verwendet, so z. B. von Giuseppe de Nittis (Beispiel im Castellomuseum zu Mailand) und später von Anton Romako, Hans Schwaiger, Emil Orlik (Beispiele in neuen Ausstellungen).

Die Holzart, auf welche ein Bild gemalt ist, und der Erhaltungszustand des Brettes erlaubt vorsichtige Rückschlüsse auf den Ort und die Zeit der Entstehung. Die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts malten meist auf Pappelholz, selten auf Kastanienholz, Olive, Ahorn, Ulme, virginisches Zedernholz, Pinie, Zypresse und Walnußbaumholz. Schon 1808 machte Burtin darauf aufmerksam, daß die italienischen Bretter verhältnismäßig dick seien und an der Hinterseite keine Bearbeitung mit dem Hobel aufweisen. Und wirklich zeigen viele erhaltene alte italienische Malbretter keine gehobelte, sondern eine gesägte oder zerhackte Kehrseite. Andere jedoch sind hinten glatt und manche sogar mit alt eingekratztem Zierwerk versehen, ganz abgesehen von doppelseitig bemalten Tafeln.

Die Niederländer zu allen Zeiten, die Niederdeutschen und die Franzosen des 16. Jahrhunderts benutzten mit Vorliebe Eichenholz, die Franzosen auch Nußbaumholz, wogegen die Oberdeutschen die Linde und Rotbuche, seltener die Tanne und Fichte, noch seltener die Erle als Malgrund verwendeten. In den Alpenländern standen die einheimischen Nadelhölzer in starker Verwendung.

Holbeins Darmstädter Madonna ist auf Tannenholz gemalt (gestiftet vom Baseler Bürgermeister Jakob Meyer, um 1526 entstanden). Das Erasmusbildnis im Louvre (ehemals in der Sammlung Karls I. von England) sitzt auf Nadelholz. Die englischen Bildnisse Holbeins weisen Eichenholz als Malgrund auf.

Amberger benutzte häufig Lindenholz.

Jan Scorels Altarblatt in Ober-Vellach in Kärnten hat Zirbelkieferholz als Malgrund; Scorels nordische Arbeiten sitzen auf Eichenholz.

Die Nürnberger Schule des 16. Jahrhunderts, Dürer, Hans v. Kulmbach und Pencz mit eingeschlossen, bevorzugte Lindenholz. Die Eiche wurde aber von Dürer benutzt, als er in den Niederlanden war, wie dies z. B. aus dem Bildnis des Barend van Orley von Dürers Hand

hervorgeht, das jetzt von der Dresdner Galerie bewahrt wird. (Über den Malgrund des Allerheiligenbildes will ich mich vorläufig nicht äußern.) Daneben kam in Nürnberg auch Weißtanne in Anwendung, so bei den Altarflügeln der Berliner Galerie (Nr. 1207 bis 1210) aus der Zeit um 1410 und auf der späteren Kreuzigung aus der Nürnberger Schule, ebenfalls in der Berliner Galerie (Nr. 1224 A) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In Venedig malte Dürer auf Pappelholz (vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXXIV. S. 428).

Von Hans Baldung (gen. Grien) sind mir Bilder auf Linden-, Birnbaum-, Rotbuchenholz und auf Nadelhölzern bekannt.

Lukas Cranach der Ältere benutzte meist Rotbuche und Linde.

Bei Bernhard Strigel notierte ich Linde, Fichte und Tanne.

Der jüngere Burgkmair (dessen Malgründe übrigens schwer in Reihen zu bringen sind) scheint in Deutschland auf Linde gemalt zu haben; ab und zu benutzte er auch Tannenholz.

Italiener, die nach dem Norden kamen, haben sich gelegentlich dem nordischen Gebrauch angeschlossen. Ein Jacopo de Barbari, jetzt in der Dresdner Galerie, ist z. B. auf Lindenholz gemalt. Das Bildnis des Kaisers Maximilian I. von dem Lombarden Ambrogio de Predis ist auf ein dünnes Eichenbrett gemalt. Sonst malten die Lombarden des 16. Jahrhunderts gewöhnlich auf Pappel und Nußbaum. Lionardo spricht auch von Zypressen, Birnbaum und Sorben, d. i. Vogelbeerbaum. Hundert Jahre vor Lionardo ist bei Cennino Cennini (Milanesis Ausgabe S. 73) hauptsächlich von Pappel, nebenbei auch von Linde und Weide die Rede. Der Venezianer Jacopo de Barbari malte 1503 in Deutschland auf Lindenholz, welches den Malgrund für das datierte Bild des Jacopo de Barbari beim Konsul Weber in Hamburg abgibt.

Correggio, zwar hauptsächlich Freskomaler, schuf doch auch Bilder auf Leinwand und auf Holz. Die Madonna della

scodella in Parma und ebendort die Madonna di San Gerolamo haben Nußbaumholz als Malgrund. Die vier Altarbilder des Correggio in der Dresdner Galerie liegen auf Pappelholz.

Je näher der Gegenwart, desto weniger Regelmäßigkeit ist bei allen Nationen im Gebrauch der Holzarten zu bemerken. Nur die Niederländer halten ziemlich zäh am hergebrachten Eichenholz fest. Doch treten Mahagoniholz und andere fremdländische überseeische Hölzer vereinzelt bei den Holländern des 17. Jahrhunderts auf (hie und da auch im 19. Jahrhundert). Z. B. bei Rembrandt in den vierziger Jahren seines Jahrhunderts, bei Jan van Huysum. Ausnahmsweise griff Rembrandt auch zum Linden- und Zedernholz (z. B. 1644). Der deutsche Rembrandtist Ch. Paudiß gibt uns Ahorn, Birne und Pappel zu verzeichnen, in einem zweifelhaften Falle (im Schloß zu Ernstbrunn) auch Eiche. Im 18. Jahrhundert scheint alle Ordnung aufgelöst. Ich weise auf das Beispiel hin, daß die Holzarten, auf denen allen Norbert Grund gemalt hat, eine ganze Musterkarte bilden. Ähnlich steht es um die Malgründe der Brand.

Über die Holzarten, welche zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern zu Malbrettern verarbeitet wurden, stellt man erst in neuester Zeit genaue Studien an, wenngleich man annehmen muß, daß einige auffallende Erscheinungen allen Sammlern schon seit Jahrhunderten bekannt gewesen sind. In der Literatur sind noch 1808 Burtins Andeutungen teilweise mangelhaft. 1830 ist bei Merimée der auffallende Gegensatz zwischen italienischer Pappel und niederländischer Eiche zur Sprache gebracht. Lucanus erwähnt zwar einige Holzarten, aber nicht in kunstgeschichtlichem Sinne, sondern nur in bezug auf ihre Haltbarkeit als Malbretter. Den Unterschied zwischen Pappel und Eiche im Süden und Norden streift Montabert im Traité (IX 1829) und Eastlake in seinen Materials for a history of oil painting (1847). Noch Horsin Déon ist in dem bekannten Büchlein von 1851 sehr mangelhaft über die Holzarten unterrichtet, und Lejeunes

Guide théorique et pratique (von 1864) lehnt sich gar noch an die unzureichenden Bemerkungen Burtins. Alois Hausers Angaben in der „Anleitung zur Technik der Ölmalerei" (erste Auflage 1885, vierte 1891) berühren das Thema mit wenigen Worten. Sie waren mir, nebenbei bemerkt, auch

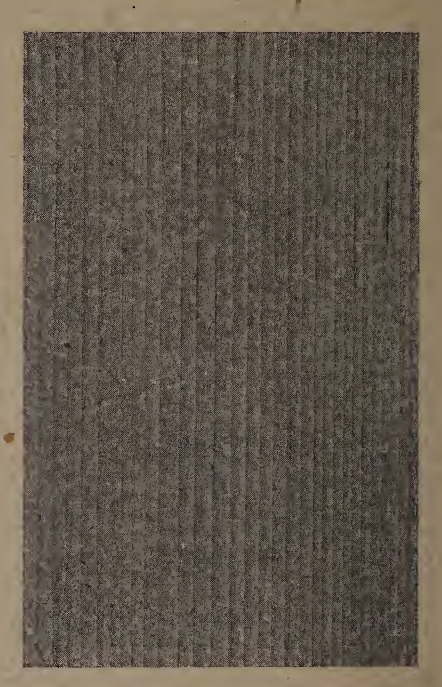


Abb. 1. Holz der Fichte (natürl. Größe).

schon wohlbekannt, als ich die erste Auflage meines Handbuches der Gemäldekunde verfaßte. (Siehe „Kleine Galeriestudien" Bd. I. S. 299.) Einige Seiten über alte Malgründe (supports) bei Ch. Dalbon im Traité technique et raisonné de la restauration des Tableaux (1898) S. 131 ff. Viel Anregung wurde durch die modernen Galeriekataloge ge-

geben, unter denen der Oldenburger von 1867, der Emdener von 1877, der Berliner von 1878 (von Jul. Meyer; 1837 machte Waagens Katalog, sechste Auflage, noch keine Angaben über die Holzarten), der Karlsruher von 1881 (von Kölitz) und der Schweriner von 1882 (von Fr. Schlie) die

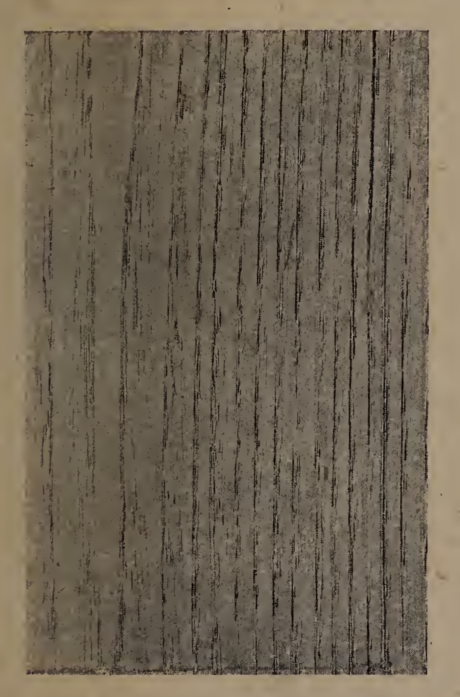


Abb. 2. Holz der Edelkastanie (natürl. Größe).

ersten mit Angabe der Holzarten sein dürften. Seither sind diesen Beispielen gefolgt: der Wörmannsche Katalog der Dresdner Galerie von 1887, der Eisenmannsche in Kassel von 1888, der Lützowsche für die Wiener Akademie (1889), der des Rudolfinums in Prag (1889), der für die Galerie Weber in Hamburg, für das schlesische Museum zu Breslau

(1891) und für das Leipziger Museum (18. Auflage 1891), der Katalog der Galerie des Mauritshuis im Haag, der große Katalog der Nationalgalerie zu Stockholm (1893), die Führer durch die Kaiserliche Galerie in Wien, der neue Katalog der Raczynskischen Galerie (in Berlin, später in Posen) und die



Abb. 3. Holz der Eiche (natürl. Größe).

Verzeichnisse mehrerer Privatsammlungen, wie das der Galerie J. V. Novak in Prag (1899), Csakis Katalog der Brukentalschen Galerie zu Hermannstadt (1901) und noch weitere, z. B. 1908 Corrado Riccis Katalog der Galerie in der Brera zu Mailand, der Langesche Katalog der Stuttgarter Galerie, sowie die neuen Verzeichnisse der Samm-

lungen in Münster, Darmstadt, Bonn, München, (dort im Nationalmuseum und in der alten Pinakothek).

Andere neue Mitteilungen über den Gegenstand finden sich im Repertorium für Kunstwissenschaft XII 215f. (W. Schmidt), in der Münchener Allgem. Zeitung 1889, 9. Febr., in meinen „Kleinen Galeriestudien" I. Reihe S. 10 und 298, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-



Abb. 4. Holz der Rotbuche (natürl. Größe).

kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler 1893 S. 98 und in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1900 Nr. 71, wo ich auch auf eine Bemerkung von Altens im „Archiv für zeichnende Künste" XV (1869) S. 233 hinwies.

Bemerkenswert ist es wohl, daß im späten Mittelalter oft das Bild und zugleich der Rahmen aus demselben Holzstück in Einem angefertigt wurden. Auf einem Bild der Dünwegge

im Museum zu Münster (Nr. 62) ist ein solches Holzbild dargestellt, an dem gerade Sankt Lukas malt. Leider wissen die Fälscher schon lange um die mitgeschnitzten Rahmen.

Die Bestimmung der bei Bildern gewöhnlich vorkommenden Holzarten ist in den meisten Fällen nach einiger Übung ziemlich leicht, da man das dunkle harte Eichenholz, das uns unzähligemal begegnet, bald vom Holz der Edelkastanie, vom Nußbaumholz, von exotischen Hölzern und den weichen Holzarten unterscheiden lernt. Die Abbildungen 1 bis 4 zeigen Längsschnitte (solche kommen fast ausschließlich in Frage) von Fichte, Edelkastanie, Eiche und Rotbuche. In großen Holzhandlungen und bei intelligenten Tischlern ist man auf diesem Gebiete stets wohlunterrichtet. Für heikle wichtige Fälle ist eine mikroskopische Untersuchung unerläßlich, die ein geübter Pflanzenanatom oder Histologe meist sehr rasch auch mit ganz kleinen Holzproben durchführen wird. Ein Sammler, der selbst ein Mikroskop von 100- bis 200facher linearer Vergrößerung besitzt, kann sich bei geschickter Hand die feinen Schnitte selbst zurichten, indem er etwa die vorliegenden Holzsplitter in Paraffin einbettet (d. h. in einer kleinen Schachtel mit warmem flüssigen Paraffin übergießt, das dann beim Erkalten ein Klötzchen bildet, wie man es braucht, um es sicher in der Hand halten zu können), wonach mit einem guten Rasiermesser, das in Weingeist getaucht wird, feinste Schichten vom Holzsplitter abgenommen werden können. Auch an die neuen Mikrotome sei erinnert, die sicherer und genauer arbeiten als die schneidende Hand, aber recht teuer sind. (Dazu Heinrich Frey: Das Mikroskop, A. Zimmermann: Die botanische Mikrotechnik und v. Kaden: Technik der histologischen Untersuchung.) Die feinen Schnitte von den Holzproben werden dann auf den Objektträger gebracht, wo das Präparat mit Dammarfirnis betröpfelt und mit einem Deckgläschen versehen wird. Unter dem Mikroskop werden dann z. B. die doppelt geränderten Tüpfelzellen der Nadelhölzer leicht erkannt. Auch wird man bald die übrigen gewöhnlichen Holzarten erkennen lernen. Kri-

tische Fälle seien dem Botaniker zur Entscheidung vorbehalten. Wiesner, Die Rohstoffe des Pflanzenreiches; Büsgen, Bau und Leben unserer Waldbäume, und G. Hempel und K. Wilhelm, Die Bäume und Sträucher des Waldes, bieten im Text und durch die Literaturnachweise viele Anregung und Belehrung. Wenige verstreute Stellen finden sich in der Literatur über Holzplastik und Holzschnitt. Vasari empfiehlt z. B. für Holzbildhauerei in erster Linie das Lindenholz (Kap. XIV S. 70 der Vite, 1. Aufl.). In manchen Fällen noch immer beachtenswert ist die alte Houtkunde, behelzende de afbeeldingen van meest alle bekende in — en uit — landsche houten, Amsterdam, by J. C. Sepp, 1791 (gestochene und kolorierte Abbildungen von mehreren hundert Holzproben). Eingehende Mitteilungen über die wichtigsten Holzarten der Malbretter wurden veröffentlicht durch Dr. Franz v. Frimmel in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, Bd. I S. 117 ff. Über die besondere Anwendung bei Gemälden vergl. S. 170 ff. jenes Bandes. Für eines aber kann und muß der Sammler und der Kunstgelehrte selbst sorgen, daß nämlich die kleine Holzprobe zur Untersuchung ja sicher von dem Material genommen werde, auf das ursprünglich gemalt worden ist. Es gibt so verwickelte Fälle von Einschachtelungen und von Aufleimung neuer Bretter, daß hier die größte Vorsicht geboten ist (vergl. hierzu Lützows Kunstchronik XXIV S. 566).

Was die Rückschlüsse betrifft, die aus der Holzart gezogen werden können, so ist es nach dem Mitgeteilten vollkommen einleuchtend, daß auf einzelne Maler niemals, sondern immer nur bedingungsweise auf die Örtlichkeit der Entstehung geschlossen werden kann. Eine Beobachtung, die hierher gehört, ist die, daß viele Antwerpener Eichenbretter aus dem 17. Jahrhundert auf der Kehrseite das Antwerpener Wappen eingebrannt zeigen. Diese Marke kommt auch auf alten Antwerpener Holzbildwerken vor. Freilich ist nichts leichter nachzuahmen als eine solche Brandmarke. In unverdächtigen Fällen ist die Marke von Wert, denn sie deutet, wenn vollständig, darauf hin, daß die Antwerpener Dekane der Maler-

gilde das Brett und die Arbeit für gut befunden haben. Die Hand aus dem Antwerpener Wappen wurde eingebrannt (nach einer Verordnung der Gilde von 1470) noch vor der Ausführung des Bildes, und die Burg aus dem Wappen folgte nach, wenn das Gemälde fertig gemalt und gut befunden worden war (vergl. Van den Branden, Geschiedenis der Antwerp. Schilderschool S. 31 und „Die Plastik" Bd. IV Heft 9). Über eingeschlagene Marken gedenke ich mich an anderer Stelle eingehend zu äußern.

Was das älteste Vorkommen von Holzunterlagen für Malerei betrifft, so ist auf das alte Ägypten hinzuweisen. Auch die klassische Antike kannte Bilder auf Holz (vergl. Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, Bd. XX S. 1 ff.).

Nach dem Holze ist die Leinwand der wichtigste Malgrund. Auch Leinwand als Malgrund war schon dem Altertum bekannt. (Siehe E. Berger: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik I. S. 15 und Frimmel: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Bd. II S. 1 ff.). Im hohen Mittelalter ist von bemalten Stoffen die Rede (bei Heraclius). In einer Zeit, die unseren Studien schon viel näher liegt, in der Zeit um 1400, spricht Cennino Cenninis Traktat von Leinwand als Malgrund, wie sich denn auch neben den vielen Holzbildern aus jener Frühzeit noch einige Leinwandbilder erhalten haben. Im allgemeinen sei auf die bemalten Hungertücher (Fastentücher) hingewiesen, von denen solche aus dem 14. Jahrhundert erhalten sind. Van Mander spricht im Abschnitt über Rogier van Brügge von Malereien auf Leinwand, welche Tapisserien nachahmten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kommt Leinwand als Malgrund immer mehr zur Anwendung, und zwar besonders in Italien, wo sie an einzelnen Orten, wie in Venedig, das Holz nahezu verdrängte.

Venedig und Padua kennen feine Leinwand von einfacher Bindung schon als beliebten Malgrund für Temperabilder in der Zeit um 1500. Man erinnere sich an einige datierte

Werke des Vittore Carpaccio aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts und an einige Bilder des Andrea Mantegna und des Giov. Mansueti. Von solchen venezianischen Bildern mag auch Dürer beeinflußt worden sein, der mehrere Bilder auf feine Leinwand in Tempera gemalt hat (den bekannten Dresdner Altar, das Bildnis in Berlin und die Madonna in Köln, wenn man sie als Dürers Werk anerkennen will). Über solche „Tüchel" vergl. Baader im Jahrbuch f. Kunstwissenschaft I 268 und Thausing: Dürer, 2. Aufl. I 190. Sehr allgemein wird der Gebrauch der Leinwand erst durch Tizian, der nach und nach ausschließlich auf „Leinwand", bezw. Hanfgewebe, malte und meist geköperte derbe Gewebe benutzte. Moretto da Brescia verwendete meist Stoffe von rechtwinkeliger Bindung. Dem Beispiele Venedigs folgen später die übrigen Kunststädte Italiens, sie benutzen aber vorwiegend Stoffe von gewöhnlicher Leinenbindung. In Bologna und Rom war zu Zeiten der Carracci und des Guido Reni Leinwand für große Bilder im Schwange. An den Leinwandbildern des Correggio in Parma ist ziemlich zartes Gewebe von schlichter Bindung festzustellen.

Bei Ribera findet man Gewebe von verschiedener Stärke, z. B. 1635 auffallend derbes Gewebe, gegen 1638 feinere, um 1641 gröbere Stoffe.

Als besonders frühe Anwendung geköperter Gewebe habe ich den Markuslöwen des Vittore Carpaccio von 1516 im Dogenpalast zu Venedig notiert und das große Kreuzigungsbild des Donato Veneziano in der Wiener Akademie (in neuester Zeit nach Italien entführt). Später wird durch Tizian, Bonifazio, Vitrulio und andere Venezianer der Gebrauch geköperter Stoffe sehr verbreitet. Der Deutsche Rottenhammer benutzte in Venedig geköperten Stoff. (Dazu Blätter für Gemäldekunde I S. 151.)

Auch Deutschland macht die neue Sitte des Leinwandgebrauches überhaupt mit. Neufchâtel und Lorenz Strauch, später Sandrart und seine Zeitgenossen, malten hauptsäch-

lich auf Leinwand. Daneben bleiben vereinzelt die alten Bretter noch in Anwendung, z. B. bei Andreas Herneyssen 1576 (Tanne), bei Lorenz Strauch 1597 und 1599 (Linde, sonst Leinwand). Nach und nach aber wird die Leinwand der gesuchteste Malgrund. Sie bürgert sich auch in Frankreich und Spanien vollends ein.

Die Niederländer widerstehen der Neuerung länger als die anderen Nationen. Peeter Brueghel der Ältere hat nur wenige Leimfarbenbilder auf (feiner) Leinwand hinterlassen (man sieht solche im Museum zu Neapel; vermutlich ist auch die Versuchung Antonii in Wien, die das falsche Monogramm des Lukas van Leyden trägt, ein Werk dieses Brueghel). Seine Ölbilder sowie die seiner Zeitgenossen sitzen alle auf Eichenbrettern. Auch seine Söhne Peeter (II.) und Jan (I.) malten in den Niederlanden gewöhnlich auf Eichenholz. Beide dürften nur höchst selten auf Leinwand gemalt haben. Jan Brueghel lernt dann in Italien das Kupfer als Malgrund kennen. Die Leinwand wird in den Niederlanden erst im Laufe des 17. Jahrhunderts ein gewöhnlicher, oft gebrauchter Malgrund, und zwar wendete man durchschnittlich zartere, feinere Gewebe an als in Italien, sogar bei großen Bildern. Italien kennt Malgründe von der Struktur grober Sackleinwand zur selben Zeit, zu der in Holland die größten Gemälde auf halbfeiner glatter Leinwand ausgeführt wurden. Die südlichen Niederlande sind vielfach durch Italien beeinflußt. Rubens und Van Dyck, die ihr Bestes zum Teil der venezianischen Malerei verdanken, haben zuzeiten auch italienische Leinwand verwendet. Auch Künstler anderer Nationen, die in Italien schufen, wie z. B. Claude Lorrain, bedienten sich italienischer Stoffe.

Rubens benutzte in Antwerpen für kleine Skizzen und Bilder, nicht selten auch für große Altargemälde (z. B. für die Himmelfahrt Mariens, jetzt im Wiener Hofmuseum, für die Bilder in der Antwerpener Kathedrale, für den Ildefonsaltar) Eichenholz. Daneben dienten ihm gewöhnlich auch Hanfgewebe von schlichter (rektangulärer) Leinenbindung.

Van Dycks wüstes Jugendwerk: Verrat des Judas (bei Sir Francis Cook zu Richmond, 1899 in Antwerpen ausgestellt) und einige andere seiner frühen Werke sind auf ebensolchem Stoff von gewöhnlicher Leinenbindung gemalt. Weitere frühe Werke Van Dycks sitzen auf Eichenholz, dessen Anwendung bei diesem Maler bis 1632 reicht. Offenbar in Italien (1621 bis 1627) lernte er geköperte Stoffe kennen, von denen er wohl welche nach den Niederlanden heimbrachte, wie man an dem Gekreuzigten der Michaelskirche zu Gent und dem im Antwerpener Museum sowie am Kalvarienberg der Kollegialkirche zu Mecheln sieht, an Bildern, die um 1630 vollendet sind und starke Einflüsse des Tintoretto, Veronese und anderer Venezianer bekunden. Ungefähr in derselben Lebensperiode benutzte Van Dyck aber auch Gewebe von rektangulärer Struktur. Die englischen Bilder des Van Dyck zeigen mittelfeine oder sehr feine Leinwand von gewöhnlicher Bindung. Verschiedene Leinwanden von alten Gemälden finden sich abgebildet in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. II bis IV, moderne Leinwandproben in Ludwig Hans Fischers „Die Technik der Ölmalerei“.

Die Leichtigkeit, mit der man eine schadhaft und morsch gewordene Leinwand an der Rückseite mit neuem Stoff überziehen kann, um der Malerei wieder eine sichere Grundlage zu geben, bringt es mit sich, daß man ungemein häufig bei Leinwandbildern auf der Hinterseite eine andere Bindung und Struktur zu sehen bekommt, als sie auf der Vorderseite in der Farbe erkennbar ist. Nichts klarer, als daß die älteren Spuren auf der Vorderseite die wesentlichen für die Erkenntnis des Malgrundes sind. Bei stark gebügelten oder gewalzten Bildern ist eine Entscheidung über die Natur der ursprünglichen Leinwand oft äußerst schwierig. In den Abschnitten über die Sprungbildung der Leinwandbilder und über das „Rentoilieren“ werden wir noch einschlägige andere Beobachtungen berücksichtigen müssen. Daß auch Holzbilder nicht selten sind, die schon ursprünglich mit Leinwand überzogen worden sind, sei hier angemerkt. Vorgebildet ist diese

Art von Malgrund in den Leinwandverkleidungen von ägyptischen Mumiensärgen. Tafelbilder mit Leinwandüberzug gehören vorwiegend dem Mittelalter an, was schon bei Burtin (1808) angedeutet ist (Traité S. 312). Heraclius, Theophilus und Cennini sprechen von solchen Bildern; auch Vasari (im Abschnitt über Margaritone d'Arezzo. Hierzu auch Helbings Monatsberichte über Kunstwissenschaft II 1902 S. 320.) Vasari, nicht selten geneigt, irgend eine Neuerung etwas willkürlich auf einen bestimmten Namen zu beziehen, nennt Margaritone von Arezzo als den ersten, der seine Tafeln mit Leinwand überzogen hätte. Dagegen macht Milanesis Kommentar geltend, daß in der Galerie zu Siena ein noch älteres Beispiel mit dem Datum 1215 nachzuweisen ist. Bei Margaritone steht der angegebene Gebrauch außer Zweifel, wobei an das signierte Bild der Londoner Nationalgalerie erinnert sei. Broederlam's großer Altarschrein in Dijon (1391 hergestellt) läßt unter dem dicken weißen Grund Leinwand und zu unterst Holz unterscheiden. Auch Konrad Witz sicherte seine große Altartafel, jetzt im Musée Rath zu Genf, durch einen zweiten Grund aus Leinwand. Das Kaschauer Altarwerk, ehedem in der Budapester Galerie, weist Holz mit Leinwand überzogen als Malgrund auf, ebenso ein Altarwerk in Kronstadt, mehrere Tafeln im Museum Joanneum zu Graz und an vielen anderen Orten.

Äußerst selten kommt es vor, daß die Malleinwand in einem Stück über Vorderseite, Kanten und Hinterseite gespannt und dort festgeleimt ist. (Beispiel ein dem Gavin Hamilton zugeschriebenes Bild in Wiener Privatbesitz.) Auch kommen Leinwandbilder vor, die späterhin auf Holz aufgezogen worden sind. Wie es scheint, ist ein solches gemeint mit Nr. 78 im Inventar der Galerie Granvella zu Besançon (durch Castan veröffentlicht). Es heißt in jenem Inventar von 1607: Une teste de vieillard en un ovale sur toille colée sur du bois de la main de Jacques de Bacher . . . 1613 wurde im Inventar der Galerie Charles de Croy zu Beaumont (publiziert durch Pinchart) u. a. verzeichnet: Une

pièce sur toille, placquée sur plance. Im Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 (durch Adolf Berger veröffentlicht) kommen mehrere solche Fälle vor, z. B. unter den Italienern Nr. 275 und 292. Ein auffallendes Beispiel, das noch heute für jedermann zugänglich ist, befindet sich in der Wiener Galerie (Nr. 1051, eine Pietà von der Hand des Van Dyck). Auch im Nachlaßverzeichnis des Rubens kommen solche Bilder vor.

Kupfer als Malgrund wurde gegen das Ende des 16. Jahrhunderts und am Anfang des 17. Jahrhunderts vielfach in Italien, den Niederlanden und Deutschland für kleine Bilder verwendet. Diese Unterlage ist höchst wahrscheinlich von dem Maleremail des 16. Jahrhunderts übernommen worden und Kupferbilder scheinen ursprünglich eine Art Nachahmung von Emailplatten gewesen zu sein. Auf Kupfer (auch auf Silber und Zinn) soll schon Sebastiano del Piombo (er lebte von 1485—1547) gemalt haben nach Vasaris Angabe. Die Werke des feinen frühen Stiles von Paul Bril, zahlreiche Bildchen des Jan Brueghel I., die meisten Gemälde von Adam Elsheimer, Jos. Heinz, Hans v. Aachen, Joachim Uytewael, Barth. Spranger, Jaspar Rem und viele von Joh. Rottenhammer mögen als Beispiele genannt werden.

Vor der Zeit gegen 1590 sind keine sicheren Beispiele von Ölbildern auf Kupfer erhalten. Fraglich aber ist es, wo das Kupfer zuerst als Malgrund für Ölbilder verwendet wurde, ob in Italien oder in den Niederlanden. Für niederländische Herkunft würde der Umstand sprechen, daß ungleich mehr niederländische Gemälde Kupfergrund aufweisen als italienische. Morelli neigt auf die niederländische Seite (in seiner bekannten Erörterung über den Urheber der Dresdner Magdalena, die ehedem für ein Werk des Correggio ausgegeben worden ist). Freilich käme es hier weniger aufs Zählen als auf die Datierung der Kupferbilder an. Und hier können wir uns nicht verhehlen, daß in den Niederlanden selbst und in Deutschland keine Kupferbilder nachzuweisen sind, bevor diejenigen Niederländer und Deutschen, die Italien besucht haben, den Kupfermalgrund aus Italien mitgebracht hatten. Die Namen, die oben genannt wurden, weisen alle auf Italien. Wenn z. B. von Barth. Spranger und Joach. Uytewael aus dem Jahre 1592 datierte Kupferbilder erhalten sind

(in Wien und in Braunschweig), so muß man beachten, daß beide Künstler damals schon ihren Aufenthalt in Italien hinter sich hatten. Wäre das signierte Kupferbild angeblich von Francesco Bassano (der 1592 gestorben ist) in der Wiener Galerie in seinem italienischen Ursprung nicht sehr fraglich, so könnte damit eines der frühesten einstweilen auffindbaren Kupferbilder genannt werden. Vor 1598 muß ein Kupferbild von Gillis Mostaert fallen (dieser starb 1598), das im Inventar Granvella verzeichnet steht. — Über die Kupferbilder des Paul Bril vergl. das Jahrbuch der Kaiserl. Österr. Kunstsammlungen von 1893. Ein dem Paul Bril zugeschriebenes Holzbild der Antwerpener Galerie (Landschaft mit dem verlorenen Sohne) wurde durch mich als ein Werk des Lukas v. Valckenborch erkannt. Über Kupfer als Malgrund bei C. Poelenburg vergl. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1893. Kupferbilder von C. Dusart und J. v. d. Meer (v. Haarlem) erwähnt bei A. Bredius in „Künstlerinventare" Bd. I S. 31 ff.

Gelegentlich sind mir gestochene Platten, Kupferstichplatten, als Malgrund vorgekommen, auch guillochiertes Kupfer, z. B. bei einem altflandrischen Bilde um 1620. Im 18. Jahrhundert wurden gelegentlich bauchig vorgetriebene Kupferbleche als Malgrund verwendet („Cuivre bombé").

Das weniger kostbare Zinnblech oder verzinntes Kupfer tritt später und seltener auf und hat sich offenbar nicht ebensogut bewährt als reines Kupferblech. Im 17. und 18. Jahrhundert scheint man in Österreich nicht selten auf Zinn gemalt zu haben (Altarblatt des Tob. Pock im Wiener Stefansdome, zwei große Altarblätter, eines wieder von Pock, das andere von Georg Bachmann in Sankt Ulrich zu Wien [ehemals in der Wiener Schottenkirche], ein Jos. Heinz von 1608 im Kärntner Stift Sankt Paul, Stilleben von J. Angermeyer). In der Czartoryski'schen Sammlung zu Wien befand sich ein Kupferbildchen aus der Zeit um 1650, das auf der Schönseite verzinnt war.

Eisen wird zwar schon bei Cennino Cennini als Malgrund genannt. Eigentliche Gemälde sind aber sicher zu Cenninis Zeit nicht auf Eisen gemalt worden. 1803 erwähnt J. O. Jahn Bilder auf Eisen. Wegen der leichten Oxydierbarkeit verspricht es keine lange Dauer, weshalb es für künstlerische Zwecke nur geringe Bedeutung hat. Bei Kalvarien-

bergbildern, die im Freien stehen und deshalb nicht auf kostspieligem, zum Diebstahl anreizendem Material gemalt werden, ist in neuerer Zeit gelegentlich Eisenblech als Malgrund verwendet worden. Gerade dort aber hat sich die geringe Haltbarkeit des Materials besonders auffallend gezeigt. Von einem Andachtsbild auf Eisen, das in die Johannis-Eiche bei Falkenfels in Bayern eingewachsen war und 1902 noch im Baumkörper vorgefunden wurde, heißt es, daß es noch dem 16. Jahrhundert angehöre (Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1902, Nr. 75, S. 15). Aus viel späterer Zeit sind Bilder des siebenbürgischen Malers Martin Stock bekannt (im Besitz von E. Sigerus in Hermannstadt), die auf Eisen gemalt sind (Korr.-Bl. des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 1906, Nr. 3). Gold und Silber, bei Armenini und später bei J. O. Jahn als Unterlage genannt, fallen kaum in den Rahmen unseres Handbuches. Auch Elfenbein, der bevorzugte Malgrund für Bildnisminiaturen, wird uns nicht weiter beschäftigen, da es bei Galeriebildern nicht vorkommt.

Steinarten, wie Marmor, Serpentin, Alabaster, Achatarten, Amethyste, Schieferarten, durchsichtige Gipsplatten und Glimmerschiefer kamen und kommen nur selten zur Anwendung, da sie ihrer Sprödigkeit oder Brüchigkeit oder ihres hohen spezifischen Gewichtes wegen mehr als andere Stoffe dem Zerbrechen durch Stoß und Fall ausgesetzt sind. Auch Stein wird bei Cennini schon als Malgrund erwähnt.

Schiefer hat dem Sebastiano del Piombo behagt, wie man aus erhaltenen beglaubigten Bildern des Meisters entnehmen kann. Auf Marmor sind die zwei Architekturstücke von H. Nipho in der Wiener Akademie gemalt, auf denen die Figuren von Teniers stammen (hierzu Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I. und IV. Kapitel nach Register). Zu Stein als Malgrund vgl. auch Meusel, Miszellaneen artistischen Inhalts (1796) S. 379. Al. Turchi benützte oft Steingrund. Böcklin hat gelegentlich auf Stein gemalt und dessen Naturfarbe als Hintergrund benutzt. (Eingehende Mitteilungen über Stein als Malgrund sind für die

Studien und Skizzen zur Gemäldekunde vorbereitet). An dieser Stelle sei nur angedeutet, daß die Bemalung von Steinen ins Altertum zurückreicht.

Auch auf künstlich hergestellte Steinarten wurde gemalt, und das sogar ungemein oft und auf ausgedehnten Flächen. Denn die Malerei Al-fresco, kurzweg das Fresko genannt, ist nichts anderes, als Malerei auf Kunststein bzw. auf frischem Kalkbewurf (Luftmörtel). Die Farben werden dabei mit Wasser angemacht und rasch aufgetragen. Das bindende Mittel ist das Kalkwasser im Bewurf, das aus der Luft Kohlensäure anzieht und damit kohlensauren Kalk bildet (in chemischer Formel $Ca\,H_2\,O_2 + CO_2 = Ca\,CO_2 + H_2\,O$). Dieser wieder bildet feine Kristalle, welche die Pigmente festhalten.

Die Freskotechnik fällt nicht eigentlich in den Rahmen dieses Handbuchs, doch sei das Wesentliche angedeutet, da sich vereinzelt in einigen Galerien abgenommene Fresken vorfinden.

In den alten Malerbüchern stehen vielerlei Angaben über die Ausführung echter Fresken. Aus neuester Zeit zu nennen F. Linke „Malerfarben“ und E. Berger „Freskomalerei“.

Nebenbei sei angemerkt, daß die alten Wandmalereien in Tiryns*) echte Fresken sind. Über die Technik der pompejanischen Wandbilder wird noch heute gestritten. In die Fresken aus späteren Zeiten ist sehr oft Trockenmalerei mit Leimfarben nachgetragen (al-secco).

Lionardos Abendmahl in Santa Maria delle grazie zu Mailand ist kein Fresko, sondern Temperamalerei auf trockener Mauer, was durch Cavenaghi festgestellt worden ist.

Malereien auf oder unter Glas (Verre églomisé, auch Peinture sous verre wird im Deutschen auch Hinterglasmalerei genannt) findet man als Dekorationsstücke. In Gemäldesammlungen werden sie uns selten begegnen. Eine Behandlung der eigentlichen Glasmalerei muß nach dem gewählten Plane ausgeschlossen werden.

---

*) Vergl. „Tiryns“ (herausgegeben vom kais. deutschen archäolog. Institut). Bd. II, 1912.

Nicht ganz selten dagegen kommen Malereien als Galeriebilder vor, die ursprünglich auf Pappe oder Papier ausgeführt und nachträglich auf Holz oder Leinwand gebracht sind. Malkarton statt Brett gehört dem 19. Jahrhundert an. Pergament ist für Galeriebilder ein höchst seltener Malgrund. Holbein's Bildnis der Anna von Cleve ist auf Pergament gemalt, das mit Leinwand unterzogen ist. In der alten Ambraser Sammlung hat sich ein treffliches männliches Bildnis auf Pergament von einem deutschen Meister des 16. Jahrhunderts vorgefunden. Später kam es ins neue Hofmuseum als Nr. 1476a. Nicht selten sind kleine Pergamentmalereien auf Holz aufgezogen. Im Großen kommt diese Anwendung des Pergaments vor am Altaraufsatz aus der Wiesenkirche in Soest, der aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts stammt. (Berliner Galerie Nr. 1216 A). Ein kleines viel später fallendes Beispiel fand sich in der alten Sammlung J. C. v. Klinkosch in Wien (Nr. 260) und zwar eine monogrammierte Arbeit des M. v. Valckenborch, die 1903 in der Wiener Versteigerung Weiner wieder zum Vorschein gekommen ist. 1613 im Inventar Charles de Croy kommt vor ein Bild auf parchemin, plaquet sur bois (Pinchart, Archives des arts I S. 162). Die feinen Bildchen des Hans Bol in der Dresdner Galerie seien in diesem Zusammenhange nicht übersehen. Pergament als Malgrund betrifft hauptsächlich die Buchmalerei, die uns hier nicht näher angeht, so fesselnd und bedeutungsvoll sie auch sonst für die Kunstgeschichte ist.

Von großer Seltenheit ist auch Seide. Sie dient als Malgrund für den Parement de Narbonne aus dem XIV. Jahrhundert, das viel beachtet und oft abgebildet wurde im Zusammenhang mit der Ausstellung altfranzösischer Bilder 1904 in Paris. Auf Seide ist der schreiend falsche Dürer gemalt, der 1897 mittels Röntgenstrahlen entdeckt worden ist. Das dichte Gewebe einer Spinnenart ist als kurioser Malgrund zu erwähnen. Im Besitz des Restaurators Rat Gerisch sah ich ein kleines Gemälde auf Spinnengewebe.

Die Malgründe der modernen Kunst sind überaus mannigfach. Hier ganze Reihen zu geben, ist nicht möglich, da es an Vorarbeiten mangelt. Die einzige Beobachtung, die sich unschwer anstellen läßt, daß nämlich auch im 19. und 20. Jahrhundert Leinwand in erster Linie und Holz erst in zweiter die gebräuchlichsten Unterlagen geblieben sind, hat nur geringe Bedeutung. Es käme auf das Erkennen der einzelnen individuellen und lokalen Merkmale an. Einzelne Andeutungen wurden oben gegeben, andere bei H. Popp, Malerästhetik (S. 40 ff. auch über die Friedleinsche Malerleinwand). In neuester Zeit wird ein Leinwandersatz, die sog. Papierleinwand, verkauft und von manchen Malern verwendet.

Nach den Schichten der Gemälde fortschreitend, kommen wir nunmehr 2. zur Grundierung, d. h. zu jener gleichmäßig verteilten Lage, die meist auf den Malgrund zunächst noch vor der künstlerischen Ausführung des Gemäldes aufgetragen wird, um die Ungleichmäßigkeiten des Rohstoffes auszugleichen oder abzuschwächen, das Einsaugen der Bindemittel in den Malgrund zu verhindern und als weiße oder farbige Unterlage eine gewisse Wirkung auszuüben. Die Farbe dieser Unterlage ist in der Malerei von größter Bedeutung, da Ölfarben und Temperamalerei in dünnen Schichten stets mehr oder weniger durchscheinend sind und es meistens auch jahrhundertelang bleiben. Die Grundierung dürfte nur sehr selten unterlassen worden sein. Man mußte von ihr nur absehen, wenn man die Naturfarbe des Grundes, etwa von Holz oder Stein, wollte unmittelbar wirken lassen. Ein Beispiel anderer Art des Überspringens vorbereitender Grundierung ist in einem Werk des Andrea del Sarto in der National-Gallery zu London gegeben (Nr. 690).

Welche Grundierungen finden wir nun zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Nationen?

Im Mittelalter und bis weit hinein ins 16. Jahrhundert ist geleimter, also nicht einsaugender Gipsgrund oder Kreidegrund von verschiedener Dicke die Regel und das

in allen mitteleuropäischen Malerschulen. Bei Theophilus in der Schedula diversarum artium und im Malerbuche vom Berge Athos ist von solchem Grunde die Rede. Theophilus nennt gebrannten Gips und Kreide als gleichwertig. Später gab auch Cennini, dessen Anweisung sich auf die Kunstperiode des Giotto bezieht, Rezepte für Gipsgründe auf Tafelbildern. Aus dem spätesten Mittelalter und aus der Zeit der Hochrenaissance sind uns mehrere Anleitungen zur Grundierung von Tafelbildern erhalten, die meist ausdrücklich von einem geleimten Gipsgrunde sprechen. Die Grundierungsweise der Giottesken Maler ist mitgeteilt in Cennino Cenninis Traktat. Fein gemahlener Gips und starker Leim wurden tüchtig vermengt und in drei oder vier Lagen dick aufgetragen, worauf noch ein achtmaliger Pinselaufstrich feinsten Gipsleims erfolgte. In den Original treatises, dating from the XII[th] to XVIII[th] Centuries ... of the arts of painting der Mrs. Merrifield (1849) ist eine Handschrift italienischen Ursprungs aus dem 15. Jahrhundert mitgeteilt, in der die Vergipsung von Maltafeln in ähnlicher Weise geschildert wird. Nach dem Trocknen glättete man. A. A. Filarete in seinem Traktat von 1464 gibt eine ähnliche Anweisung. Nach dem Glätten wurde eine Schicht Leim aufgetragen. Dann kam ein Überzug von Ölfarbe in Weiß oder in einer anderen Farbe. Um Jahrzehnte später läßt G. Vasaris Vorschrift auf den Gipsgrund, der nebenbei bemerkt nicht mehr so dick wie früher aufgetragen wurde, einen Ölgrund von mittlerer Dunkelheit auflegen, so daß darauf eine schwarze oder auch eine weiße Vorzeichnung klar sichtbar gemacht werden konnte. Noch Borghinis „Riposo" (Florenz 1584) spricht, bei Tafeln, von Gipsleim in mehreren Schichten als Grundierung. Auch in Armeninis „Veri precetti della pittura" (1587) ist noch von solchem weißen Grund die Rede, obwohl die alte Tafelmalerei längst abgekommen war. (Zu diesen Fragen auch „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" Bd. II S. 52 ff.). Im Mittelalter wurde auf den weißen Grund der Goldgrund aufgetragen, der bekanntlich bei den mittelalterlichen

Gemälden eine so wichtige Rolle spielt, da er lange als einziger, meist gemusterter Grund diente, bevor die landschaftlichen Hintergründe und der gemalte Himmel in der Tafelmalerei gebräuchlich wurden. In Italien verschwindet der Goldgrund gegen Ende des 14. Jahrhunderts allmählich, um nur noch in den Nimben und allerlei Ornamenten einige Jahrzehnte auszudauern. In den Brokatwänden und als Vergoldung von anderen reliefartig in Gips gebildeten Stellen an Gemälden reicht diese Pracht noch bis in die späte Zeit des Carlo Crivelli, also bis etwa 1490. Der vergoldete Schlüssel des Heiligen Petrus auf dem großen dreiteiligen Bilde der Brera in Mailand von 1482 ist wohl den meisten unserer Leser bekannt geworden. Eine Art Nachklang an die Goldgründe findet sich, wenn auch nur in den obersten Schichten von Bildern, auf Gemälden des Andrea Mantegna als Goldhöhung und später z. B. bei Mazzolino. Von solchen italienischen Bildern dürften die niederländischen Maler Francken ihre goldgehöhten Nimben hergenommen haben. (Über Goldinschriften siehe Kap. III.) Es lag nicht mehr in der Zeit, die Goldnimben schon bei der Grundierung vorzubereiten. Man ging immer mehr und mehr auf rein malerische Wirkung aus und malte schneller.

Silbergrund unter einzelnen Gemäldeteilen ist selten. Beispiele auf mittelalterlichen Tafeln in den Galerien zu Darmstadt, zu Graz, Nürnberg (im Germanischen Museum) und Donaueschingen. Auch die Sammlung Figdor in Wien beherbergt ein Gemälde mit stellenweisem Silbergrund.

Eine besondere Art der Grundierung war in Italien die mit Käse und Leim, die dann aber doch wieder mit Gips überzogen (oder vermengt) wurde. 1520 und 1521 wird ein solcher Grund in Treviso ausdrücklich erwähnt (vgl. Eastlake, Materials I 372 f.). Weißer Grund war übrigens allgemein. Man sieht das an so vielen halb verputzten Tafelbildern des Cinquecento. Nur scheint das Weiß nicht immer aus Gips gebildet gewesen zu sein. Lionardo da Vinci, der allerdings in technischen Dingen, wie sonst, höchst

eigenartig auftritt, und dessen Anweisungen deshalb nicht verallgemeinert werden dürfen, spricht in einer Aufschreibung von 1492 über einen weißen Grund, der aus weißer Firnisfarbe bestand. Correggios Leinwandbilder in Parma scheinen mit graubraun-rötlicher Mischung grundiert zu sein. Für farbige Grundierungen in Öl, die ja gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien schon allgemein üblich waren, kamen zumeist rote Erdfarben in Anwendung, die, wenn auch nicht ganz zutreffend, so doch praktischerweise, als „Bolus“ bezeichnet werden. Solche rote Grundierungen findet man schon bei Tintoretto, den Carraccis, den Bassanos und ihren unmittelbaren Nachfolgern. Ein „carnatiachtiges“ Primuersel, eine fleischfarbig gehaltene Grundierung wird auch bei Van Mander erwähnt. Wenn sich der Bolusgrund vieler Gemälde aus dem 18. Jahrhundert sehr schlecht bewährt hat, so liegt die Schuld wohl nicht an den roten Erden als solchen, sondern an der Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Zubereitung oder an der vorhergehenden mangelhaften Präparation der Leinwand. Viele rot grundierte Bilder, z. B. solche von den Carracci, von Tintoretto und seinen Schülern, ferner von Ribera, Luca Giordano, Solimena, Seb. Conca und vielen anderen sind recht gut auf uns gekommen. Auch B. Belotto (Canaletto) machte eine Zeitlang von roter Grundierung Gebrauch, und es ist erst festzustellen, ob sich diese Grundierung nicht besser bewährt hat als die weißliche oder perlengraue, die ebenfalls von Canaletto benutzt worden ist.

Beobachtungen, die für und gegen den Bolusgrund sprechen, sind in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“, redigiert von A. Keim, veröffentlicht worden VIII Nr. 125 bis 134, IX Nr. 144; vgl. ferner über die alten Gipsgründe H. Ludwig, „Die Technik der Ölmalerei“ II S. 186 und E. Berger, „Beiträge zur Geschichte der Maltechnik“ III S. 107 ff. und IV S. 27, 40 ff. Bezüglich der rötlichen Grundierung z. B. bei Tintoretto auch zu vergl. Goethe, „Ältere Gemälde; neuere Restauration in Venedig, betrachtet 1790“.

Im allgemeinen wird das Auftreten roter Grundierungen viel zu spät angesetzt. Als Armenini lebte (1540 bis 1609), scheinen sie gar nicht mehr selten gewesen zu sein. Anweisungen

zur Herstellung von Bolusgründen, deren Bindemittel offenbar in verschiedenen Schulen ein verschiedenes war, finden sich in Giov. Battista Volpatos Handschrift, die um 1700 entstanden ist, in der öffentlichen Bibliothek zu Bassano (mitgeteilt bei Merrifield II S. 721 ff.). Volpato war der Erbe des technischen Verfahrens bei Tintoretto und Novelli und gibt auch einzelne Ausblicke auf das Verfahren der Bassanos. Er empfiehlt glatte, nicht grobe Leinwand, die vorerst geleimt wird, um dann die Grundierung (primitura) mittels Ölfarben zu erhalten. Er benutzt für dieses Grundieren mehrere Erdfarben, deren Wahl er dem Geschmack des einzelnen überläßt, und zwar terra da boccali, terra rossa und ein wenig terra d'ombra, also weiße, rote und bräunliche Pigmente. Terra da boccali ist (nach der Merrifield I, CLII) ein weißes Pigment.

Die gelblichen und rötlichen Grundierungen beherrschen auch das 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich, wo bis etwa zur Mitte des 16. Jahrhunderts, oder wohl noch länger die weißen Grundierungen des Mittelalters nachgewirkt haben. Freilich wurde die weiße Schicht der Tafeln immer dünner und dünner. Die späteren rötlichen und gelblichen Grundierungen reichen zum mindesten bis in die mittlere Zeit eines L. Boilly (1761 bis 1845). Eine eingehende Schilderung des Leimens, Abschleifens der Leinwand und des Imprimierens mit Rotbraun allein oder mit einem Rotbraun, das mit rascher trocknendem Weiß vermischt und mit Leinöl oder Nußöl verrieben wurde, finden wir bei Bernard Dupuy du Grez im Traité de la peinture von 1699 (S. 244). Der rote Grund wurde erst zwar dick aufgestrichen, dann aber wieder dünn geschliffen. Hier und da folgte dann eine zweite imprimeure aus Weiß und Schwarz gemischt. Am meisten gebräuchlich war aber der rote Grund, gegen welchen anzukämpfen sich Lesueur (1617 bis 1655) vergebens bemüht hatte. Lesueurs Untertuschung mit Ultramarin fand keine ernstliche Nachfolge (nach Horsin Déon). Die Rötelgründe der Franzosen, auf locker gewebte Leinwand aufgetragen, führen

leicht zum Abblättern der Farbe. In den Niederlanden scheint Jan Wynants (etwa 1600 bis nach 1679) einer der ersten gewesen zu sein, die sich rötlicher Grundierungen bedienten. Lairesse und seine akademische Richtung machten ausgiebigen Gebrauch von rötlichen Gründen. Über die Imprimadura der Spanier äußert sich Palominos Museo pictorico (1797) II. Bd. S. 44.

Bezüglich der Niederländer und Deutschen läßt sich an den unzähligen uns erhaltenen Tafeln des 15. und 16. Jahrhunderts erkennen, daß weißer Grund für gute Arbeiten fast allenthalben in Gebrauch stand, doch sind auch Beispiele von kräftig roter oder rötlicher Grundierung bekannt an deutschen Bildern, deren Echtheit nicht zu bezweifeln ist, z. B. am Oelhafenbildnis von H. Schäufelein in der Würzburger Universitätssammlung, an einem deutschen Bildnis aus dem 16. Jahrhundert in der Galerie zu Straßburg und der Madonna Reichel von Dürer im Germanischen Museum zu Nürnberg. Der Goldgrund erscheint bei den Van Eycks schon gänzlich überwunden und hält nur in Deutschland, besonders in der Kölnischen Schule, noch viel länger, bis gegen Beginn der Neuzeit aus. Bei einem Meister, der wohl vermutlich den Niederlanden angehört, aber auch für Köln in Anspruch genommen wurde, beim „Meister vom Tode der Maria“, kommt vereinzelt noch Goldgrund (rot getüpfelt) vor. Nach Van Manders Angabe (Originalausgabe Bl. 216 verso) zeichnete Hieronymus Bosch († 1516) auf das weiß grundierte Brett, wonach er noch ein rötliches Primuersel darüberlegte.

Vor dem Auflegen des weißen Grundes dürften deutsche Tafeln, wenigstens in bestimmten Werkstätten, mit Leim getränkt worden sein. Darauf deutet eine Urkunde aus dem Jahre 1530, die bei Birk mitgeteilt ist („Jakob Seisenegger“, Wien 1864 S. 4).

Die weißen Gründe der Niederländer wurden im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer dünner, wie aus der Betrachtung der Bilder selbst und einer Bemerkung des

Van Mander hervorgeht, der in seinem Malerbuch (vergl. Schilderboek 1604, Einleitendes Gedicht Kap. XII; hierzu auch Eastlake, Materials I 378 ff., 386 und H. Ludwig, Technik der Ölmalerei II. Bd., etwas vorurteilsvoll) auf den dicken weißen Grund der Altvorderen hinweist. Ob man mit geleimtem Gips oder solcher Kreide grundierte, bleibt noch zu entscheiden, wie leicht auch beide Substanzen sonst zu erkennen sind. Die Malgründe sind schwer zugänglich und die Pröbchen von den Rändern nicht immer unverdächtig bezüglich guter Erhaltung ihrer chemischen Zusammensetzung. Die Bretter aber von der Kehrseite her zu durchbohren, um zu reinen Proben zu gelangen, empfiehlt sich doch nur in einzelnen Fällen. Ich habe einen angeblichen Raffael von der Kehrseite her trepanieren lassen, um ein Stück des weißen Grundes nachweisen zu können. (Vergl. „Blätter für Gemäldekunde“ 1908, S. 87. Das Gemälde erwies sich als Werk des Pontormo). Das Grundieren von Malbrettern wurde in den Niederlanden handwerksmäßig betrieben, wohl auch anderswo. Die Liggeren der Antwerpener Gilde nennen die „Premuerder“, auch „Promuerder“ (II S. 874) als apprêteurs de panneaux.

Bei den Vlamen reicht der allgemeine Gebrauch von weißgrundierten Brettern sicher noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, wohl noch weiter. Die Malbretter des Rubens waren weiß überzogen, was man längst beobachtet hat. Bei Victor Honoré Janssens, der schon ins 18. Jahrhundert hineinreicht, fand ich noch deutlichen weißen Grund. Holland scheint den weißen Kreidegrund für sorgfältig durchgebildete Holzgemälde ebenfalls ziemlich lange beibehalten zu haben, wie denn geleimter Kreidegrund, das primuersel des Van Mander, noch 1692 bei De Beurs (De groote Waereld in 't kleen geschildert, — ist 1693 auch deutsch als „Die große Welt ins Klein abgemahlet“ erschienen —) angeführt wird, freilich so dünn, daß er nicht mehr als weiße Schicht wirken konnte. Auch wurde darüber eine Ölfarbengrundierung gestrichen, die (nach de Beurs) neben Weiß auch Schwarz oder Umbra enthielt (rötlichen Umbragrund empfiehlt er für Figurenbilder, schwärz-

lichen für Landschaften.) Er sagt: Op 't panneel legt men eerst een grond met een flaauw lijmverwtje met krijtwit gemengt, om de nerf van 't hout te dekken. 't welk volbragt zijnde, moet men 't Krijt wederom schoon affschrabben . . . Hierna vrijft men ombere met lootwit hel dick in oly . . . dus is bequam voor een beeldschilder: maar voor een landschapschilder neemt men swart met lootwit gemengt. Die holländischen Meister der besten Zeit malten auf graulichen oder rotgrauen Gründen (die Vroom-Ruisdaelgruppe, Wynants). Daß die Leinwand bei den Niederländern schon früh eine sehr dünne Grundierung erhielt, bemerkt schon Borghinis Riposo von 1586. Auf die Leimschicht folgte ein Ölgrund. Ähnlich scheint es mit deutschen Tafeln und Leinwanden zu stehen, bei denen die eigentlichen weißen Gründe im Verlaufe des 16. Jahrhunderts verschwinden. Ein datiertes Holzbild von Lorenz Strauch aus dem Jahre 1599 zeigt keine Spur von weißem Grunde mehr. Die Leinwandbilder in Deutschland standen vielfach unter dem Einflusse italienischer Techniken. Sandrart schildert in seiner „Teutschen Academie“ von 1675 (I. Teil, 3. Buch 4. Kapitel) das „Gründen“ der Bilder in einer Weise, die uns annehmen läßt, die Leinwand sei ohne Leimüberzug geblieben und nur mit dunkelrotem oder hell rötlichbraunem Ölgrund bedeckt worden. Sandrart nennt als Mischungsbestandteile einer dunkelrötlichen Ölgrundierung Bolus und Kasseler Braun und mengt eine zweite, offenbar hellere Grundierung auf Weiß, Gelb, Rötlich und wenig Schwarz. Der Ölgrund wurde zweimal aufgestrichen; „das nennet man gründen“.

Auf Metallen, wenn überhaupt eine Grundierung, sind Leimgrund oder Ölgrund geboten (vergl. Armenini und später Lucanus, Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde, 4. Aufl. S. 6) und wohl auch stets angewendet worden.

Auf allerlei Steinarten scheint verschiedene Grundierung, meist aber kein allgemeines Grundieren zur Anwendung gekommen zu sein, da man vielfach die Struktur des nackten

Steines für die malerische Wirkung ausnützte, sei es, um einen glatten dunklen oder hellen Hintergrund zu haben oder um die natürlichen Figuren des geschliffenen Minerals als Hintergründe mit Landschaften oder Architekturen, je nach ihrer zufälligen Bildung, zu benutzen.

Vasaris Einleitung zu den Vite (1550 S. 87 f.) spricht von der Malerei auf Stein, sekundär nach Vasari auch Sandrarts „Teutsche Academie", Borghinis Riposo (1586, Ausgabe von 1820 S. 176), noch später Bernard Dupuy in seinem Traité sur la peinture von 1699 und andere.

Je weiter wir in den Schichten der Gemälde vom festen Malgrunde gegen die künstlerisch hauptsächlich wirksame Oberfläche herankommen, desto mannigfacher wird die Behandlungsweise, desto mehr tritt die Eigenart des einzelnen Künstlers in Kraft, desto schwieriger wird der Überblick. Am unklarsten müssen ihrer Natur nach jene tiefsten Schichten der künstlerischen Ausführung bleiben, die unmittelbar auf der Grundierung liegen und in zahllosen Fällen vollkommen von deckenden Farben verhüllt werden. Beim Abblättern der Farbenlagen, beim Rentoilieren und der Marouflage (von der noch die Rede sein wird) bekommen zwar die Gemälderestauratoren nicht selten diese untersten Schichten zu sehen. Fast immer blieb aber bisher die Gelegenheit, hier wichtige Beobachtungen in wissenschaftlicher Weise festzuhalten, unbenutzt. Wenige Fälle sind ausgenommen. Viele Hunderte interessanter Malbretter mit alten Marken auf der Hinterseite, ebensoviele Leinwanden mit echten Signaturen und wichtigen Vermerken sind ohne jede wissenschaftliche Benutzung auf den Kehricht gewandert. Diesem Unfug zu steuern, habe ich beim kunstgeschichtlichen Kongreß von 1896 den Vorschlag gemacht, eine Sammlung für Gemäldekunde zu gründen und alles aufzubewahren, was beim Restaurieren von alten nennenswerten Bestandteilen der Bilder abfällt. Einige interessante Stücke sind mir übermittelt worden, und ich gebe die Hoffnung nicht auf, den Plan einer solchen Sammlung zu verwirklichen. Auf dem angedeuteten Felde ist noch vieles zu leisten (hierzu den „offiziellen Bericht" über den kunsthistorischen Kongreß zu Amsterdam,

1898 S. 60 f.). Seither ist der Bericht wieder abgedruckt worden in Keims „Techn. Mitteil. f. M.", Mai 1893. Vergl. auch das Wiener Fremdenblatt vom 5. Mai 1896. Beobachtungen, wie sie Palmaroli, der berühmte Bilderrestaurator, in den Noten zu Marcuccis Saggio analitico-chimico (3. Auflage 1833) gegeben hat, sind nicht ohne Wert, können aber niemals die Bedeutung eines methodisch gesammelten Materials beanspruchen. Ein praktischer Versuch, die Beobachtungen an der Untermalung eines Bildes beim Rentoilieren genau zu studieren und für spätere Studien nutzbar zu machen, liegt in der Kopie vor, die Erasmus Engert von der Untermalung der „Kirschenmadonna" des Tizian in der Wiener Galerie angefertigt hat. Einige nützliche Erfahrungen sind auch anderswo bekannt geworden.

Eine breit angelegte Geschichte der Maltechnik bei den einzelnen Künstlern ist erst zu schaffen. Die beste Vorarbeit dazu gab Eastlake in seinen Materials for a history of oil painting (1869). Mit kritischer Vorsicht benutzt, wird sein langes Kapitel über die Malweise der großen Meister trotz einiger Mißverständnisse noch lange ein wertvoller Leitfaden auf unserem Gebiete bleiben. Zu beachten sind sicher auch die Mitteilungen der Merrifield, die (allerdings vielfach einander widersprechend) von den Erfahrungen mehrerer Maler und Restauratoren hergenommen sind. Man übersehe daneben nicht die Beobachtungen des Professors Wilhelm Krause in Berlin, die 1846 durch L. B. veröffentlicht worden sind, ferner die Erörterungen Heinrich Ludwigs in dessen bekannten Schriften, endlich viele Stellen in den zahlreichen Büchern über die Wiederherstellung von alten Gemälden. Die Arbeiten von Ernst Berger, Herm. Popp, A. W. Keim sind in Aller Händen. Die Galeriekataloge bieten auch hier nur weniges. Das meiste wird begreiflicherweise beim lebendigen Studium alter und neuer Bilder und beim Kopieren und Nachzeichnen der Meisterwerke aus vergangenen Jahrhunderten gelernt. Jede neu entstandene Ritze und Fuge gewinnt hier Bedeutung, da sie Gelegenheit gibt, unter die

Oberfläche zu blicken und den tiefen Schichten beizukommen. Sind irgendwo ganze Stücke der Farbe abgesprungen, so versäume man nicht, zu notieren, was für ein Grund an diesen Stellen hervorblickt. Wie erschreckend und abstoßend im ästhetischen Sinn auf manche Betrachter verputzte und verriebene, oder sonstwie beschädigte Bilder wirken mögen, für Studien über die Maltechnik sind sie doch willkommen. Auch aus Gemälden, die unvollendet geblieben sind, läßt sich vieles lernen. Bilder, die vielfach mit Lasurfarben gemalt, also stellenweise stark durchscheinend sind, ohne im mindesten verletzt zu sein, sprechen zum aufmerksamen Betrachter auch sehr deutlich. Was hier in beschränktem Raume über die Technik verschiedener Zeiten, Nationen und einzelner Meister vorgebracht werden kann, muß sich notwendigerweise auf einige allgemeine große Züge und nur wenige besondere Beispiele beschränken.

Das Malen in dem Sinn, wie wir es in diesem Buch zu nehmen haben, geschieht durch künstlerisches Auftragen, zumeist Hinstreichen von Farben. Diese sind aus fein gepulverten Pigmenten und aus Bindemitteln gemischt. Als Bindemittel kann nahezu jede halbwegs klare Flüssigkeit dienen, die etwas klebrig ist, eintrocknet und keine chemischen Veränderungen an den Pigmenten hervorbringt. Wasser mit Gummi, Honig, Leim, fette Öle verschiedener Art, flüssige Eiweißarten sind zum Anmachen der Farben dienlich. Sogar Bier wurde versucht. Erwärmtes Wachs spielte Jahrhunderte lang eine wichtige Rolle in der Malerei. Die spätantike Wachsmalerei, die uns aus den Bildnissen der Grafschen und Flinders=Petri'schen Funde bekannt ist, schleppt noch lange nach in den byzantinischen und den von ihnen abgeleiteten altrussischen und altruthenischen Bildern (die mit Harzölfirnis überzogen sein dürften). Die venezianischen Primitiven stehen ebenfalls unter byzantinischem Einfluß, wie das bei einem Paolo da Venezia, Lorenzo Veneziano und anderen deutlich wird, bis die Loslösung vom Byzantinismus zu Gunsten reiner Eiweißmalerei bei einem Jacobello del Fiore, bei den alten Muranesen

vollzogen wird. Erst später tritt die Ölmalerei in den Vordergrund. Als erste Einführung ins Studium der Maltechniken an Staffeleigemälden möge der Hinweis auf zwei große Gruppen von Bildern dienen, die sich in reinen Beispielen scharf von einander abheben, wenngleich unklare Übergangsformen vorkommen. Ich meine die Gruppe der ältesten Temperabilder und die der jüngeren Ölgemälde. Die herrschende Technik des Mittelalters ist die der Temperamalerei, die übrigens in Italien noch in die Neuzeit hereinreicht. Die Ölmalerei ist als die Technik der Neuzeit zu betrachten, obwohl sie schon um 1430 in den Niederlanden eine reife Ausbildung erfahren hat und wenige Jahrzehnte später auch vereinzelt in Italien auftritt.

Die ältere Temperamalerei unterscheidet sich wesentlich von der Ölmalerei durch die Bindemittel, in deren Folge durch die Art des Auftrages der Farben und im fertigen Zustande durch das Aussehen und das Verhalten gegen Lösemittel. Tempera bedeutet bei Vasari abwechselnd Bindemittel überhaupt und Eiweißmalerei des besonderen (das Wort kommt von temperare, mäßigen, mischen, ist also nicht gut gewählt, da es gar nicht auf das eigentliche Wesen dieser Malart anspielt). Temperafarben enthalten, mit wenigen Ausnahmen, dieselben Pigmente wie Ölfarben, doch wird dem Farbenpulver statt eines trocknenden Öles entweder Eigelb, Eiweiß (meist Eiweiß und Eigelb zugleich, also im Wesentlichen Hühnereiweiß, Wasser und die Dotterfette) oder Feigenmilch (also Pflanzeneiweiß) oder endlich Leim, selten arabisches Gummi zugesetzt. Zur Eiweißtempera pflegte man der drohenden Fäulnis wegen etwas Essig oder Zitronensaft beizumengen. Filtriertes Eiweiß zur Tempera wird im 10. Jahrhundert bei Heraclius erwähnt (zur Nachricht aus Heraclius vergl. neben den älteren Ausgaben die Bemerkungen bei Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik III S. 36).

Für Ölfarbe dienen und dienten als Bindemittel die trocknenden Öle (Leinöl, Nußöl, Mohnöl, auch Hanföl)

und daneben als Beimischung Firnisse (Ölfirnisse, Harzfirnisse).

Eine wichtige Eigenschaft der Temperafarbe im allgemeinen ist das rasche Trocknen, was noch eingehend zu besprechen sein wird. Weiterhin sieht Eiweißtempera, die für uns die wichtigste ist, in trockenem Zustande weniger durchscheinend und glänzend aus als Ölfarbe, wenn diese nicht abgestorben oder eingeschlagen ist. Der geringere Grad des Durchscheinens bei Tempera hängt offenbar mit der Trübheit der meisten Temperabindemittel zusammen, wenn wir filtriertes Eiweiß ausschließen. Man halte die größten Gegensätze einerseits des trüben verriebenen Eidotters, anderseits eines durchsichtigen klaren Leinöles nebeneinander, um nicht darüber zu erstaunen, daß Temperabilder neben Ölgemälden in ihrer Farbenmasse weniger durchscheinend zu sein pflegen, auch wenn die Farben selbst von frischestem Tone sein sollten.

Die Kohäsion, die im Flüssigkeitsgrade zum Ausdruck kommt, dürfte bei den gewöhnlichen Temperabindemitteln etwas größer sein als bei den Malölen, auch ist zweifellos ihre Adhäsion an den verschiedenen Malgründen eine sehr verschiedene. Man versuche nur selbst, um die Unterschiede zu beobachten, die sich recht auffällig ergeben, wenn man mit Hühnereitempera und daneben mit den gebräuchlichen Malerölen einmal auf Ölanstrichen, dann auf geleimten Überzügen aus Gips und Kreide malt. Das Hühnerei (das Weiße und der Dotter vermischt) haftet auf geleimten Gründen vorzüglich und löst ein wenig vom Leim auf, wodurch die Festigkeit des Anhaftens noch erhöht wird. Dieses Lösen des Leimes wird uns ebenso durch den Geruch wie das Getaste klar. Der Pinsel klebt fast an dem Grunde. Dieselbe Eitempera hingegen auf Ölfarbe aufgestrichen läßt den Pinsel rasch und glatt über die Fläche fahren und haftet beim Trocknen minder gut auf der Unterlage. Am besten haftet Eitempera begreiflicherweise auf trockenem Eiweiß, ebenso wie Ölfarbe am besten auf Ölfarbe haftet. Auf getrockneter Eiweißuntermalung kann man ungehindert weiter malen. Man braucht nicht etwa vorher,

wie es eine Theorie will, die Eiweißlage zu überfirnissen. Streicht man eines der gewöhnlichen Maleröle auf eine Grundlegung von Hühnereiweiß, so haften sie noch immer genug, um auf einer solchen Grundierung überhaupt malen zu können, doch ist hier die Adhäsion zweifellos eine geringere. Auf geleimten Gipsgründen oder geleimter Kreide haftet Ölfarbe ganz gut. Werden die Öle allein aufgestrichen, so verfließen sie auf solchen Gründen und zeigen an den Rändern der ursprünglich scharf begrenzten Pinselstriche nach wenigen Minuten Ausbuchtungen, die nicht denselben Glanz haben wie die Mitte der Pinselstriche, die also einschlagen. Ein gewisses wenn auch geringes Einsaugen der Öle durch den Grund dürfte als Ursache anzusehen sein, daneben auch die geringere Kohäsion der Öle und ihr langsames Trocknen als Bedingungen für das Auseinanderfließen in der Fläche.

Temperabindemittel sind spezifisch schwerer als die Maleröle, woraus sich allerdings zunächst keine auffallende praktische Schlußfolgerung ergibt, wogegen die Wissenschaft, die Physik, auch mit dieser Tatsache zu rechnen hat.

Als wichtigster Unterschied zwischen Eiweißmalerei und Ölmalerei muß für unsere Zwecke der gelten, der im raschen Trocknen der Temperabindemittel an der Oberfläche gegeben ist:

Die gewöhnliche Mischung aus Eiweiß und Dotter, wie sie beim Durcheinanderrühren eines Hühnereies entsteht, trocknet bei einer Zimmertemperatur von 20° Celsius auf Ölkreidegrund in 10 bis 20 Minuten vollkommen ein, dünne Schichten sogar in 3 bis 4 Minuten. Auf geleimtem Gipsgrund oder geleimter Kreide verliert eine solche Eitempera sogar in ungefähr einer Minute jede Klebrigkeit, wogegen die Maleröle stundenlang, tagelang zum Trocknen brauchen, ob sie nun auf Ölgrund, Kreidegrund, auf Ölanstrich oder Leimanstrich aufgetragen wurden. Ein vollkommenes Hartwerden der Ölfarben tritt unter gewöhnlichen Umständen sogar erst nach vielen Jahren ein. Um das allzu langsame Trocknen zu vermeiden, wendet man freilich eine ganze Reihe

verschiedener „Sikkative“ an. Max Weger sagt: „Reines Leinöl, welches im Winter bei normaler Zimmertemperatur in 5 bis 7 Tagen, im Sommer in 3 bis 4 Tagen trocknete, brauchte im dunklen Trockenschrank bei 50° nur 12 Stunden, bei 95° etwa 1 Stunde und bei 120° nur etwa 30 Minuten“ (NB. Leinöl kocht erst bei etwa 330°). „Sikkative“ sind die Oxyde und Salze des Bleis und Mangans oder deren Lösungen in Ölen, Kohlenwasserstoffen und dgl. („Chemische Revue über Fett- und Harzindustrie“, begründet von Klimont, fortgesetzt von R. Henriques, 1897 Heft 21 und 1898 Heft 1), auch Keims „Techn. Mitt. f. Malerei“ XX Nr. 2 (nach der Zeitschrift f. angew. Chemie 1903). Es gibt also Mittel, die Ölfarbe rascher erhärten zu machen als auf natürlichem Wege. Ohne Trockenmittel irgend welcher Art bleiben Ölfarben jahrelang ein wenig klebrig und weich, was jeder erfahren hat, der so unvorsichtig war, Ölskizzen, die ohne Trockenmittel gemalt worden, übereinandergelegt in Mappen aufzubewahren. Das rasche Trocknen der Temperafarben erlaubt zwar ein Ausbreiten desselben Tones in der Fläche, ein rasches „Anlegen“, aber kein langsames, zartes, feines Verschmelzen zweier Töne in unmerklichen Abstufungen, kein Abtönen, naß in naß, was wieder einen der Hauptvorzüge der Ölmalerei bildet. Demnach ist in der Eiweißmalerei eine Modellierung und ein scheinbares Abtönen nur entweder mittels Strichlagen durchzuführen oder mittels stufenförmigen Übereinandermalens vieler Schichten oder endlich mittels eines Nebeneinandersetzens von zart abgestuften Tönen, deren jeder für sich vorher auf der Palette gemischt werden mußte. Cennino Cennini beschreibt die Vorgänge der Temperamalerei, wie sie in Giottos Schule gebräuchlich waren, und wie sie noch heute an den Gemälden dieser Richtung zu erkennen sind. Seine Mitteilungen stehen vollkommen im Einklang mit dem, was man noch heute aus Versuchen in Temperamalerei entnehmen kann (Cennini, Kap. 145 ff.).

Wird Eitempera dick aufgestrichen, so bildet sich an der Oberfläche in wenigen Minuten ein Häutchen, das rasch fester

und zäher wird und beim nochmaligen Berühren derselben Stelle vom Pinsel abgescheuert und durch seine Beimischung zur flüssigen Farbe des Pinsels ein gleichmäßiges Weitermalen stören und einen fleckigen Auftrag bedingen würde. Praktischerweise strich man also die Temperafarben in dünnen Lagen auf, die dann freilich zunächst wenig deckend wirkten. Die Kraft einzelner Töne wurde, nach allem zu schließen, was man von alter Temperamalerei weiß, durch ein mehrmaliges Aufstreichen dünner Schichten bewirkt, die immer erst aufgesetzt wurden, wenn ihre Unterlage vollkommen trocken war. Daher mag es kommen, daß bei Temperabildern die tiefen Schatten oft ebenso dicke Farbschichten aufweisen wie die hohen Lichter, ja daß oft die Schatten überhaupt die dicksten Stellen der Bilder sind, wenn nämlich für die Lichter auch die Wirkung des weißen Grundes mit in Rechnung gezogen wurde. Ganz andere Eigenschaften gewahren wir an Ölgemälden, bei denen es am wirksamsten und am meisten naturgemäß ist, die hellen Töne mit den dunklen auf dem Bilde selbst naß in naß zu vertreiben, die Schatten dünn zu halten und die hohen Lichter am dicksten aufzusetzen.

Aus alledem ergeben sich für die Unterscheidung von Temperagemälden und Ölbildern (wobei von den modernsten Versuchen in anders gearteter „Tempera" abgesehen wird) so viele Anhaltspunkte, daß die reinen Fälle danach leicht zu erkennen sein dürften: bei Tempera die Modellierung in sichtbaren Abstufungen oder mit Strichen, das trübe, hornige Aussehen der Farbe, bei Ölmalerei die unmerkliche Abtönung in der Rundung und die Saftigkeit der Farbe. Daß es Fälle gibt, in denen man schwanken wird, beweist nichts dagegen, daß sich reine Formen mit Bestimmtheit trennen lassen. Es scheint, daß um 1500 nicht selten in Tempera untermalt und mit Ölfarbe lasiert wurde, was ja technisch ganz wohl möglich ist. H. Ludwig leugnet die Anwendung von Temperauntermalung für alte Ölgemälde.

Für das Studium in Galerien ist ein anderes Merkmal der Unterscheidung, das Verhalten gegen verschiedene Lösungs=

mittel, belanglos, da man nie und nimmer an den Resten vergangener Kunstherrlichkeit nur so zur raschen Belehrung mit allerlei Flüssigkeiten experimentieren wird. Um so wichtiger ist aber die Löslichkeit für den Gemälderestaurator, der genau davon unterrichtet sein muß, daß er Temperabilder in Leimtechnik und solche in Gummi- oder Honigfarben zwar mit Terpentinmitteln, aber nicht mit Wasser oder wässerigen Lösungen reinigen darf, wenn er vor einem Verwischen der Farben sicher sein will. Anderseits ist jedem Ölgemälde gegenüber bei Anwendung von Terpentinspiritus und von Putzflüssigkeiten, die solchen Spiritus oder starken Weingeist enthalten, die größte Vorsicht geboten. Eitempera ist durch Wasser zwar beeinflußbar, aber darum nicht eigentlich löslich. Sie ist auch nicht löslich in Alkohol oder Chloroform, wohl aber in Kalilauge. Dazu hauptsächlich die Bücher von F. Linke (Die Malerfarben, 1904) und Ernst Friedlein (Tempera und Temperatechnik). Wie viele Sammler, die ihre Bilder selbst reinigen wollten, haben nicht schon das eine oder andere Stück ihrer Sammlung bis aufs Brett durchgeputzt und das in der ungeheuchelten Meinung, nur den Schmutz zu entfernen. In Wien waren in dieser Beziehung E. Strache und später Dr. Groß berüchtigt.

Andeutungen über Temperatechnik und Anweisungen zur Ausführung derselben finden sich in vielen Büchern. Von Wichtigkeit sind Vasaris Angaben in der Introduzione zu seinen bekannten Lebensbeschreibungen (Kap. XX). Unter anderem macht Vasari auch darauf aufmerksam, daß die azurri, also Ultramarin, ein helles Bindemittel haben müssen, z. B. klaren Leim, da es mit dem Eidotter (rosso del' uovo) zusammengerieben grün erscheint. Er lobt die Haltbarkeit der Temperamalerei unter Hinweis auf die Tafeln des Giotto, die ja zu den Zeiten des Vasari auch schon für alt und ehrwürdig gelten konnten. Unter den Vorzügen der Ölmalerei, die er im nächstfolgenden Kapitel charakterisiert, hebt er besonders die leichte Möglichkeit der sfumata maniera, also der Modellierung mit feinster Abtönung und weichem Kontur hervor.

Die gestrichelte Untertuschung eines Temperabildes ist trefflich erhalten auf dem unvollendeten Bilde des Giovanni Bellini in den Uffizien zu Florenz und an dem frühen



Abb. 5. Giovanni Bellini: Grablegung.
(Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz)

vollendeten Werke desselben Malers in der Brera zu Mailand, das wir hier in Abbildung beifügen. Die Schatten sind in gekreuzten Strichlagen ausgeführt und das offenbar in

Tempera. Späterhin scheint Bellini der Öltechnik sich mehr und mehr zugeneigt zu haben, doch hat er sicher die Ölmalerei nicht erst in Italien eingeführt, die schon bei Antonello da Messina (gestorben um 1493) auftritt. Er scheint mit Bindemitteln experimentiert zu haben (vgl. Gazette des beaux arts 1896 I 220). Die Erzählung des Ridolfi von Bellinis Verkleidung und dem Sicheindrängen bei Antonello, um die damals neue Malweise zu sehen, ist wohl eine Erfindung (Ridolfi, Maraviglie I S. 49).

Allerlei verschiedene Temperamalereien, unter anderen auch eine solche mit Liliensaft, wurden in Italien sicher noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgeübt, wovon Armenini (ed. Ticozzi S. 170 f.) Mitteilung macht.

Leimfarbenmalerei kennt man seit Jahrhunderten für dekorative Zwecke. Dem Anschein nach sind mehrere Hungertücher aus dem 14. Jahrhundert in Leimfarben gemalt. Aber auch kleine Gemälde sind in deckenden Leimfarben ausgeführt worden. Ganz abgesehen von Buchmalereien ist hier auf die Bildchen von Hans Bol, Frans Boels, Wilhelm Baur und Blarenberghe hinzuweisen. Gewöhnlich werden solche Malereien Gouachebilder genannt (a guazzo). Im Bereich der Wandmalerei heißt diese Technik „al-secco-Malerei". Leimfarben kommen in großartigem Maßstabe für die Dekorationsmalerei der Theater in Anwendung. Sie sehen naß mehr oder weniger dunkler aus als nach dem Trocknen, das rasch eintritt. Es scheint, daß Dürer diese Art von Tempera für seine Leinwandbilder angewendet hat. In der Kleinmalerei des 16. Jahrhunderts und der folgenden Zeiten waren Leimfarben, deckende Wasserfarben sehr verbreitet. Leider hat man solche kleine Bildchen seither gelegentlich lackiert oder gefirnißt, so daß sie ihr eigentümliches Ansehen unwiederbringlich verloren haben.

Der Eiweißmalerei verwandt ist die Malerei mit Bindemitteln, die neben Pflanzeneiweiß auch Gummi und Bassorin enthalten, wie es im sog. Harz der Pflaumen- und Kirschbäume vorkommt. Irrigerweise wird eine derartige

Tempera auch Harzmalerei genannt, wobei man aber mit dem Gebrauche in Widerspruch gerät, daß man als Harze nur Substanzen bezeichnet, die im Wasser unlöslich und in Alkohol löslich sind, während doch das Pflaumen- und Kirschgummi im Wasser aufquellen und in Alkohol unlöslich sind. Soweit ich die Malerei mit Pflanzeneiweiß und den erwähnten Gummiarten an modernen Bildern kennen gelernt habe, wirkt sie viel mehr deckend als Ölfarbe. Auch diese Tempera trocknet und reißt viel rascher als Ölmalerei.

Der Übergang von der alten Temperamalerei zur Ölfarbentechnik ist zeitlich sehr verschieden anzusetzen, je nach der Örtlichkeit, an der die Bilder entstanden sind. Schon um 1400 äußert sich Cennini darüber, daß die Deutschen sich in der Ölmalerei auszeichnen. Eine deutsche Handschrift aus dem späten Mittelalter (mitgeteilt bei Eastlake) spricht in unzweideutiger Weise von einer Malerei mit trocknenden Ölen und mit etwas Firnis. Kein Zweifel, daß in den Niederlanden im Laufe der van Eyckschen Periode die Temperamalerei gänzlich in den Hintergrund trat. Italien betreffend, äußerte sich Rumohr nach seinen vielen Erfahrungen dahin, daß dort bis gegen 1470 Tempera herrschend war und Ölfarbe nur höchst selten vorkam (Kunstblatt 1821 S. 178).

Die alte Temperatechnik geriet während der Neuzeit in Vergessenheit, und erst die jüngsten Generationen machen davon wieder einen freilich sehr modernisierten Gebrauch. Walter Crane malte Bilder in rauher Temperatechnik (Vallance nennt noch A. J. Gaskin, Marianne Stokes, J. D. Batton, E. Southhall und Bernard Sleigh als Vertreter moderner Temperamalerei). Caylay Robinson zählt auch unter die modernen Temperakünstler. Böcklin, wie es scheint durch Bayersdorfer auf alte Rezepte hingewiesen, versuchte Tempera verschiedener Art. Die Wurmsche Tempera kann naß in naß gemalt werden. Alb. Zimmermann und E. v. Lichtenfels haben ihre Landschaften nicht selten in echter Eitempera untermalt und mit Ölfarbe lasiert.

Hie und da hat die moderne Tempera mit der alten nur den Namen gemein. Denn im Laufe der jüngsten Jahrzehnte ist viel mit verschiedenen Arten von Tempera herumprobiert worden. Die Pereirasche Tempera hat eine Zeitlang Anhänger gefunden. Die Pereirafarben sind (nach Linkes chemischer Zerlegung) Ölfarbe mit Essig-Hausenblasenlösung. Andere Bestandteile wurden von W. Keim angegeben (in den Technischen Mitteilungen für Malerei XII Nr. 13).

Hans v. Marées malte seine Tafeln im wesentlichen mit Eitempera und lasierte sie nur mit Ölfirnisfarbe. (Vergl. Pidoll: Aus der Werkstatt eines Künstlers 1908 S. 50 ff.)

Walter Hampel benutzt mit Vorliebe eine moderne Tempera. In modernen Ausstellungen begegnet man gewöhnlich einem mannigfachen Vielerlei von Bindemitteln, und die Jungen suchen so wie in der Auffassung auch in technischen Dingen neue Wege.

Über Temperatechnik findet man vieles in den Malerbüchern des Mittelalters und der Neuzeit. Auf Vasari wurde schon hingewiesen. Vgl. u. a. Hoogstraetens Inleyding (337), Dupuy du Grez (238 ff.), Palomino, El Museo pictorico I 47, II 110 ff., Waagen: Über Hubert und Joh. van Eyck (1822), Montabert (Traité complet IX S. 437 f.), Marcucci, Saggio (S. 203) und Köster, Über Restauration II. Heft (1828 S. 17 u. 35 ff.), wo Jakob Schlesingers Erfahrungen „Über Temperabilder und deren Restauration" mitgeteilt werden. Schlesinger macht ganz richtig auf die so häufig vorkommende grüne Untertuschung der Fleischpartien an altitalienischen Temperabildern aufmerksam. Nachdem auf der weißen Tafel die Konturen eingegraben waren, wurde in den Gewändern ein Mittelton aufgetragen, der in Strichelchen mit dunklen Tönen schattiert und durch helles Gestrichel nach den Lichtern modelliert wurde. Ziemlich übereinstimmend hiermit schildert Cennino Cennini die Modellierung des Nackten in Tempera Kap. 145—147. Cennini sagt, daß in den Gewändern der Anfang mit dem Auftrag der dunkeln Schattentöne gemacht werde. Er erwähnt die grünlichen Töne im Fleisch. Vgl. auch Knirim, Die Harzmalerei der Alten (1839). Einige Beobachtungen über Temperatechnik finden sich in den Schriften von Heinr. Ludwig verstreut, vieles in Keims Technischen Mitteilungen über Malerei Bd. X, siehe ferner „Das Atelier" (Organ für Kunst und Kunstgewerbe) 1891 und den Staatsanzeiger für Württemberg 1891 Nr. 247 (über die Pereirasche Tempera). A. Freiherr von Pereira-Arnstein, Erleben

wir noch eine Renaissance in der Malerei (1891), C. F. v. Schlichtegroll, Die Temperamalerei Pereira (1897), ferner Pereira, „Tempera rediviva“ 1909 und als Gegenschrift F. Linke, „Tempera Rediviva“, „Baron von Peireira und seine Tempera“ (1910, Sonderabdruck). Nicht zu übersehen das Verzeichnis der „Ausstellung für Maltechnik“, München 1893 (S. 57 u. 78). Ich nenne diese Bücher und Hefte, ohne deshalb allem beizustimmen, was darin steht.

Dr. Hermann Popp, Beitrag zur Geschichte der neueren Künstlerästhetik (1900), derselbe, Malerästhetik (1902) und die darin genannte Literatur. Ferner H. v. Tschudi und C. Flaischlen: Rudolf Schick, Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin. E. Berger: Böcklins Technik. The revival of tempera painting von Aymer Vallance, ein Aufsatz in The Studio 1901, Bd. XXIII S. 155, P. G. Konody, The art of Walter Crane (1902) S. 104f. Ferner die schon genannten Bücher von Linke, Friedlein und Emmy Gordon: „Ölmalerei“.

Die Ölmalerei, von der wir schon allerlei erwähnen mußten, um die Eigenschaften der Temperabindemittel im Gegensatz zu den Malerölen klar zu machen, ist uns Modernen so geläufig, daß ich vieles als bekannt voraussetzen darf. Es braucht ja nur darauf angespielt zu werden, daß es trocknende Bindemittel sein müssen, wenn sie für die Malerei verwendbar sein sollen. Wer erinnerte sich hier nicht des Mißerfolges, den der junge Goethe hatte, als er die Pastorskutsche in Sesenheim bemalen wollte, aber keine trocknenden Öle verwendet hatte. Die Farbe blieb immer naß und mußte endlich wieder abgewischt werden.

Bei Goethe, der in die Malerei niemals schulgemäß eingeführt worden war, kann das Mißverständnis nicht auffallen. Dagegen mag wohl mancher staunen, bei dem Berufsmaler Salvator Rosa einer Unkenntnis der öligen Bindemittel zu begegnen. Auch Salvator Rosa hat einmal vergeblich versucht, mit den nicht trocknenden Speiseölen Bilder zu malen. (Vergl. Ozzola: Salvator Rosa S. 121.)

Die fetten Öle, welche in der Küche Verwendung finden, trocknen unter gewöhnlichen Umständen in absehbarer Zeit gar nicht (vgl. Chemische Revue 1898 S. 1ff.). Nußöl, Mohnöl und Leinöl aber werden je nach der Bereitungsweise und je nach ihrem Alter und Zustand früher oder später

vollkommen fest. Was das „Trocknen“ der Öle betrifft, hat 1850 Chevreul eine Studie veröffentlicht, aus der hervorgeht, daß beim Leinöl und bei weißen Ölanstrichen die Aufnahme von Sauerstoff aus der Luft eine große Rolle spielt. In Kohlensäure trocknen sie nicht (vgl. Mémoires de l'académie des sciences Bd. XXV S. 655 ff.). Beachtenswerte Versuche über das Trocknen der Maleröle hatte schon 1800 J. O. Jahn angestellt.

Das Zubereiten der Ölfarben (an sich ohne Rücksicht auf die schwierige Prüfung der Materialien) erfordert große Sorgfalt, wenngleich gewiß keine großen Kenntnisse. Durch langes aufmerksames Verreiben des Öles mit dem pulverigen Pigment auf einem glatten Steine mittels des sog. Läufers erzielt man jene farbigen Salben, die Ölfarben heißen. Eine Darstellung dieser Verrichtung findet sich auf einer Miniatur aus dem 15. Jahrhundert, die bei Merrifield abgebildet ist, andere auf einem Burgkmair'schen Holzschnitte im „Weißkunig“ und bei Rodler (1531). Einen Farbenreiber um 1630 sieht man in Ph. Uffenbachs Skizzen, die in der Wiener „Albertina“ bewahrt werden, einen farbenreibenden Jungen auf dem A. v. Ostade im Ryksmuseum zu Amsterdam. Auf dem Bilde des Joh. Georg Platzer der Breslauer Galerie Nr. 219 ist ein Farbenreiber mit Läufer dargestellt. Noch auf einem Jos. Danhauserschen Bilde aus dem Jahre 1829 im Wiener Hofmuseum zeigt sich ein Gehilfe, mit Farbenreiben beschäftigt. Ich kenne noch viele andere Darstellungen dieser Art. Paletten und Pinsel vergangener Jahrhunderte kennen zu lernen, macht auch geringe Schwierigkeiten, da auf unzähligen Eigenbildnissen von Malern das Malergerät mit dargestellt erscheint, wenigstens im 17., 18. und 19. Jahrhundert. Die Paletten des späten Mittelalters und der frühen Jahrzehnte der Neuzeit hatten lange Handhaben und waren im wesentlichen rechteckig geformt, wohl auch polygonal. Abbildungen solcher Paletten auf Miniaturen des späten Mittelalters sind durch die Merrifield und E. Berger bekannt geworden. Eine Palette Lionardos aus Stein wird erwähnt in „Raccolta Vinciana“

(VIII S. 138). Ihre Form ist unbekannt. Eine der Paletten Raffaels, eine vierseitige mit Daumenloch, ist dargestellt auf Marc-Antons Raffaelbildnis. Auf dem Selbstbildnis Rembrandts von 1663 bei Lord Iveagh in London hält der Maler eine eckige Palette. Auch der Malerstock und einige Pinsel sind auf jenem Bilde zu sehen. Die Palette des Greco war vierseitig (vergl. das Selbstbildnis im Museum zu Sevilla). Auf einem schwäbischen Tafelgemälde aus der Zeit bald nach 1500, das in der Galerie zu Pommersfelden bewahrt wird, ist eine oblonge Palette mit langem Stiel an einer Schmalseite besonders deutlich zu sehen. Auf demselben Bilde sieht man auch einen Malerstock dargestellt. Ein solcher kommt auch auf dem Lazzaro Sebastiani der Wiener Akademie vor, später auch auf den Atelierdarstellungen des A. v. Ostade. (Ein Beispiel aus der Dresdner Galerie anbei in Abbildung 6). Ein Loch zum Durchstecken des Daumens scheint an den damaligen Paletten nur selten angebracht gewesen zu sein. Eine solche polygonale Palette wird vorgefunden in der Hand des St. Lukas auf einem Gemälde von Wohlgemut im Germanischen Museum zu Nürnberg. Paletten von ovaler, moderner Form (mit Daumenloch) waren sicher schon im 16. Jahrhundert gebräuchlich. Auf einem Holzschnitte, der



Abb. 6. Adrian van Ostade, Des Künstlers Werkstatt. Dresden, Galerie.

Burgkmair zugeschrieben wird, kommt eine solche vor (reproduziert in G. Hirths kulturhistorischem Bilderbuch I S. 334). Die Paletten der Neuzeit sind (nach unzähligen Abbildungen zu schließen) entweder oval oder vierseitig oder mannigfach geschweift, stets aber mit einem Daumenloch versehen, durch das auch die Pinsel gesteckt wurden, wie man es noch heute macht. Eine interessante gestielte Palettenform findet sich auf dem Selbstbildnis des Giacomo Bassano in der Wiener Galerie. Das Aufsetzen der Farben auf die Palette geschah wohl meist in einer traditionellen Reihenfolge vom Weiß bis zum Schwarz, wofür ebenfalls viele Malerbildnisse Zeugnis ablegen und wovon in mehreren Malerbüchern die Rede ist, z. B. bei Palomino. Erhalten haben sich als solche viele Paletten aus neueren Zeiten, z. B. die von M. Munkacsy und von Corot.

Über die Formen alten Malgerätes gedenke ich eine besondere Studie zu veröffentlichen, und ich begnüge mich vorläufig mit Andeutungen.

Für alte Pinsel ist von Interesse, was Cenninis Traktat (Kap. 63 ff.) mitteilt. De Beurs beschreibt die Pinsel seiner Zeit, die kaum wesentlich anders waren als die heutigen, die in mehreren Anleitungen zur Ölmalerei abgebildet und besprochen werden. Zu den Zeiten Cenninis fehlt selbstverständlicherweise der Vertreibpinsel.

Aus den Spuren der Pinsel auf den Bildern, aus dem Pinselstrich, läßt sich manches ableiten, das für das Verständnis von Gemälden wichtig ist, z. B. Schulzusammenhänge und Einzeleigenschaften bestimmter Meister. Die Spuren der Pinselführung sind also zu beachten.

Die Erfindung der Ölmalerei ist sicher nicht in einer bestimmten Stunde gemacht worden, sondern hat sich allmählich vorbereitet. Für Anstriche, wie es nach Stellen bei Theophilus und Cennini scheint, auch für Gemälde war Ölfarbe jahrhundertelang in Verwendung, bevor ihre Behandlung von den Van Eycks künstlerisch ausgestaltet wurde. Vasaris Vite bezeichnen in der ersten Auflage von 1550 den Jan Van Eyck

(Giovanni da Bruggia) als Erfinder der Ölmalerei, auch Van Manders Malerbuch (von 1604) verbreitete mit geringer Abweichung diesen Irrtum, der über zwei Jahrhunderte lang fast ohne Widerrede geglaubt und nachgebetet wurde, bis G. E. Lessing 1774 in seiner Abhandlung „Vom Alter der Ölmalerei" darauf hinwies, daß die Bereitung der Farben mittels trocknender Öle schon längst vor den Van Eycks bekannt war. Murrs „Journal zur Kunstgeschichte" 1787 S. 10 ff., Raspe in seinem kritischen Essay über die Ölmalerei, späterhin noch unzählige andere Schriften gehen auf die Erörterung der Sache ein. Aus neuerer Zeit ist zu erwähnen Merimée: De la peinture à l'huile, Dalbon: Origines de la peinture à l'huile und die zweite Auflage von E. Bergers Beiträgen.

Keineswegs ganz klar ist es, worin die technischen Neuerungen Van Eycks im einzelnen bestanden haben. Eine gleichzeitige Quelle über ihre Malart fehlt, und Vasaris Angaben, die noch dazu in der ersten und zweiten Auflage seiner Vite nicht völlig gleichlauten, sind nicht so genügend bestimmt, daß nicht allerlei Deutungen möglich wären. Ziemlich unanfechtbar dürfte Folgendes als Mitteilung des Vasari feststehen: Anfänglich malten die Van Eycks so, daß sie ihre Tafeln zum Trocknen in die Sonne stellen mußten. Einmal sei eine mühevoll hergestellte Arbeit im Sonnenschein gesprungen. Jan van Eyck, deshalb unzufrieden, ebenso mit der alten Art eines nicht rasch trocknenden Firnisses (besser Glanzüberzuges) wie mit der alten Temperamalerei, sann auf neue Malmittel. Da er sich auf Alchemie verstand, gelang es ihm nach langen Versuchen, zu finden, daß Leinöl und Nußöl am leichtesten trocknen. Diese bildeten nun, mit anderen Mischungen (misture) zusammengebracht, einen Firnis, wie er ihn brauchte. Das Mischen der Farben mit jenen Arten von Ölen (Leinöl und Nußöl) gab der Malerei eine starke Bindung und gute Widerstandskraft insbesondere gegen Wasser. Der wunderbarste Vorteil aber war der, daß sich Farben dieser Art unendlich leichter vereinigen (wohl vertreiben)

ließen als die (alten) Temperafarben. In diese freilich etwas vagen Angaben ist nun zu verschiedenen Zeiten viel hineingelesen worden, um es dann wieder herauszudeuteln, ohne daß Überzeugendes, Beweisendes dadurch zutage gekommen wäre. Aus den Malrezepten vor den Van Eycks hat man alles Erdenkliche hervorgeholt und dann zusammengeworfen, besonders aber Wand- und Tafelmalerei, um wahrscheinlich zu machen, daß die Van Eycksche Technik Emulsionsmalerei, eine Mischung von Eitempera mit Ölfarben, gewesen sei. Eine solche Mischtempera, die wasserbeständig ist, entspricht aber in ihrem Aussehen viel weniger den Werken der Van Eyckschen Zeit (diesen ganz und gar nicht), sondern vielmehr den Werken einiger deutscher Schulen des 16. Jahrhunderts. Gerade die durchscheinende Leuchtkraft der Farbe, die den altflandrischen Bildern zukommt, geht bei der Emulsionsmalerei verloren, die dafür wieder substanziöser, wenn der Ausdruck nicht mißverstanden wird, fetter, üppiger aussieht. Ich meine, der alte Cranach, Hans Baldung, Nikl. Manuel (gen. Deutsch), wohl auch Holbein und viele andere haben zum Teil in Mischtempera gemalt. Vermutlich hat auch Dürer diese Art gekannt. (Dazu „Blätter für Gemäldekunde“ Bd. III S. 89 ff.)

Wiewohl die Wandmalerei nicht in den Bereich dieses Buches gehört, sei doch erwähnt, daß Ölmalerei auch auf dem Stukkobewurf von Mauern ausgeführt worden ist. Ernst Berger (Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik III S. XI) macht darauf aufmerksam, daß Raffaels Loggien nicht al fresco, sondern in Ölfarbe ausgeführt sind, und zwar auf einem mit Bleiweiß gefärbten Stuck. Über Alessio Baldovinettis Malweise auf der Wand und auf Tafeln läßt sich streiten. Zur Zeit des Pollajuolo und Baldovinetti sind in Florenz jedenfalls manche Neuerungen in der Maltechnik versucht worden. Baldovinetti scheint auf der Mauer, wohl auch auf seinen Tafeln eine Mischtempera von Eiweiß und Ölfirnis (vernice liquida) versucht zu haben. Vasari sagt von Baldovinettis Wandmalereien in Santa Trinità, sie seien in Fresko begonnen und mit einer Misch-

tempera aus Eigelb und gekochtem Firnis vollendet worden (vernice liquida, fatta a fuoco). Das wäre also eine Art Emulsionsmalerei.

(Zu Alessio Baldovinettis Werken und zu seiner Technik vergl. neben den Handbüchern besonders den Artikel Baldovinetti in Thiemes und Beckers Künstlerlexikon, Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, Gazette des beaux arts 1898 II 39 ff., Repertorium für Kunstwissenschaft XXV S. 302 ff., E. Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik III S. 232, Le journal des arts 1901 Nr. 12, The connoisseur vom Dezember 1902 S. 286, B. Berenson, The study and critism of italian art Bd. II S. 22 ff.)

Perugino war noch vertraut mit der alten Temperatechnik, malte aber schon vielfach mit Ölfarben und gilt als wichtiger Verbreiter der Ölmalerei in Italien. Die Merrifield behauptete, daß der Himmel in Peruginos Bildern mit Temperafarben gemalt sei, wie denn auch bei anderen Malern noch lange einzelne Anwendungen von Tempera in Gemälden vorkommen, die sonst größtenteils in Öltechnik gemalt sind. (Dazu E. Berger: Beiträge IV S. XIII f. und 53.)

Man vergleiche neben der genannten Literatur auch De Piles Eléments de la peinture pratique, Amsterdam 1766, O. C. Frhr. v. Budberg, Versuch über das Alter der Oehlmahlerey (1792), Ph. Hackert, Über den Gebrauch des Firnis (1800), G. F. Waagen, Über Hubert und Johann van Eyck (1822), Bouviers Handbuch (1827), Merimées De la peinture à l'huile (1830) S. 2 ff., oder die deutsche Übersetzung desselben Buches von H. C. Hebra, Montaberts großen Traité complet IX 1 ff., Knirims schon genanntes Buch S. 123 ff., Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei (übersetzt von Springer), derselben Autoren Geschichte der italienischen Malerei, Leipzig 1872—76, die bekannten Werke von Eastlake, der Merrifield und H. Ludwigs, Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, Bd. IV S. 147 f., Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VIII (1879) S. 80 ff., Fr. v. Reber, Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei S. 356, ferner Zeitschrift f. bild. Kunst und Kunstchronik, N. F. VI, VIII, IX (247 f.), Pachecos Arte de la pintura (1866) II S. 69 und die einschlägigen Abschnitte in der Literatur der Chemie. Vergl. auch J. O. Jahn, Abhandlung über das Bleichen und Reinigen der Öle. Den modernen Gebrauch der

Ölfarbe charakterisieren mehrere Handbücher, u. a. das von Jännicke, von Ludw. H. Fischer und K. Raupps Katechismus der Malerei S. 34 ff., von Ölen und anderen Bindemitteln handeln Raoul Lemoine und Ch. du Manoir, Les matières premières employées en peinture artistique et industrielle, Rouen 1893. Über Harzölfarben vgl. u. a. den Artikel von J. Paulin im „Atelier" vom 15. März 1892, Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik (III. Bd., „zweite Auflage). G. Cremers Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei können wir trotz guter Einzelheiten keine Zustimmung für das Wesentliche abnötigen. Eibner äußerte sich über die Technik der Van Eyck im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXIX S. 425 ff. Die Chemie der fetten und flüchtigen Öle wird in einer großen Literatur behandelt, aus der ich etwa Fontanelle und Bornemann, Die fetten und die flüchtigen Öle, hervorheben könnte.

Die künstlerische Ausführung der Gemälde, ob in Ölfarbe oder Eiweißmalerei, begann meist nicht sofort mit dem Malen, sondern mit einer Vorzeichnung. Diese wurde entweder aus freier Hand unmittelbar auf der Grundierung ausgeführt (was schon bei Cennini um 1400 erwähnt wird, Kap. 122) mit Kohle, aber wohl gewöhnlich durch Einritzen oder von einem Karton auf den Grund übertragen (Cartone bei Vasari, Borghini, Armenini und vielen anderen, z. B. bei Baldinucci im Vocabolario Toscano). Die ersten Änderungen konnten bei Anwendung eines Kartons leicht auf diesem ausgeführt werden, so daß für die Übertragung auf den Malgrund schon die reinlich herausgearbeiteten Umrisse zur Verfügung standen. Diese wurden auf die Grundierung gebaust entweder durch Bestreichen des Kartons mit Kohle an der Kehrseite und durch Nachfahren der Umrisse (calcare) oder durch Pulvern der durchstochenen Umrisse mit Kohle (spolverare und spolverizzare), wonach auf der Grundierung die Umrisse sauber mit dem Pinsel oder Stift nachgezogen wurden. Derartige italienische Zeichnungen haben sich erhalten. Im Stockholmer Nationalmuseum, im Louvre sieht man z. B. dergleichen. Ein gutes Beispiel eines Cartone mit durchstochenen Umrissen ist der von Raffael zum „Traum des Ritters" in der Londoner Nationalgalerie. Die überaus sauber durchgeführte Vorzeichnung, die auch Schatten aufwies, ist bei einem Bilde des Francesco Francia zutage gekommen, als es von Holz

auf Leinwand übertragen wurde. Das Bild befand sich jahrelang im Besitz des Fürsten Lobanoff, russischen Botschafters in Wien. Der Güte Lobanoffs verdanke ich die Einsicht in eine Photographie, die nach der Vorzeichnung des Bildes hergestellt worden ist. Die nordischen Meister pflegten ebenfalls in der besten Zeit mit einer Vorzeichnung zu beginnen, die man noch bei vielen Tafeln durch die Farbenschichten stellenweise durchschimmern sieht. Man betrachte z. B. aufmerksam das „Jüngste Gericht" des Lukas van Leyden, das sich noch heute in Leyden befindet, oder den Artelshofer Altar von Wolf Traut im Nationalmuseum zu München, oder das „Jüngste Gericht", dem Herm. Tom Ring zugeschrieben, im Museum zu Münster, man betrachte die Tafeln des Scorel im Museum Kunstliefde zu Utrecht, im Rijksmuseum zu Amsterdam, in Ober-Vellach und anderswo. Der dem Feselen verwandte Meister des berüchtigten Bildes der Wiener Galerie, das jetzt dem Wolf Huber zugeschrieben wird (Nr. 1426, symbolische Darstellung aus der Apostelgeschichte), ist ebenfalls hier zu nennen. Auch Dürer, Bartel Beham, Schäufelein, Hans Schöpfer, Amberger, Niklas Manuel, gen. Deutsch und der österreichische Meister der Gründung Klosterneuburgs in der Wiener Sammlung Figdor (dazu „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" Bd. IV) seien erwähnt, wenn es sich um das, meist bläuliche, Durchschimmern der dunklen Vorzeichnung handelt. Nicht unwichtig einige Stellen an Broederlams Altarwerk in Dijon von 1391 (Vorzeichnung der Felsen schimmert durch). Der bläuliche Ton ist weiter nichts als eine Verfärbung durch das trübe Medium der Farbenschichten, gehoben durch danebenstehende helle warme Töne, die über die Vorzeichnung hingestrichen worden sind. Später, im 17. und 18. Jahrhundert, wurde auf der dunklen Grundierung meistens weiß vorgezeichnet (Dupuy du Grez) oder wohl auch vielfach ohne regelrechte Vorzeichnung gemalt. Auf dem berühmten Vermeer van Delft der Wiener Galerie Czernin ist der Maler dargestellt vor einer grau grundierten Leinwand, auf der eine weiße Vor-





Abb. 7. Raffaels Madonna Esterhazy.
(Nach einem Pigmentdruck von A. Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und Neuyork.)

zeichnung bemerkt wird. Viele andere Malerbildnisse kommen ferner für die Art der Vorzeichnung in Betracht. Das des Frans van Mieris in der Dresdner Galerie zeigt auf der Staffelei wieder das Bild mit graulicher Grundierung und weißer Vorzeichnung. Ähnlich so auf dem Selbstbildnis des Jan Steen, das von J. Heudelot gestochen ist, auf dem Selbstbildnis des Abraham Hondius (geschabt von John Smith) und auf der Malerwerkstätte des Joost v. Craesbeek in der Galerie Arenberg zu Brüssel (Abb. in den „Blättern f. Gemäldekunde" Bd. VI S. 87. Weitere Mitteilungen über verschiedene Arten der Vorzeichnung in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" passim).

Die künstlerische Ausführung mit dem Pinsel, das Fertigmalen, ist am schwierigsten von allgemeinen Gesichtspunkten aus zu betrachten. Wenn irgendwo, so ist hier das Verallgemeinern sehr gewagt. Fast jeder Meister bis zu denen herunter, die diesen Ehrennamen mit sehr geringer Berechtigung führen, hat seine eigenen, ihm eigentümlichen Gewohnheiten, daß wir die ganze Geschichte der Malerei vom späten Mittelalter bis zur modernen Kunst von Namen zu Namen durchnehmen müßten, um die wichtige Frage nach dem technisch-künstlerischen Verfahren in ihrem ganzen Umfange zu beantworten. Eine Geschichte der Malerei aus dem Gesichtswinkel der Technik betrachtet ist noch lange nicht geschrieben, höchstens in einzelnen Abschnitten vorbereitet; eine solche kann auch im folgenden nicht geboten werden. Ich bringe nur einzelne Beispiele.

Beginnen wir mit Lionardo da Vinci, der uns in seinen eigenen Aufschreibungen viele Winke hinterlassen hat, und dessen Technik zweifellos sehr fein durchdacht war. Sie hat auch schulbildend gewirkt. Sehr belehrend sind die halbvollendeten Gemälde des großen Künstlers, die in der vatikanischen Galerie und in den Uffizien bewahrt werden. Beide sind auf weißen Grund gemalt, mit Vorzeichnung versehen und braun untertuscht. Den knieenden Hieronymus aus der vatikanischen Galerie sehen wir auf Seite 59 in photo-



Abb. 8. Lionardo da Vincis Knieender Hieronymus.
(Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz.)

typischer Abbildung. Die „Anbetung durch die Magier“ in Florenz ist mehrmals an anderen Orten abgebildet. Auf beiden ist die Untertuschung, die wohl ursprünglich sehr durchscheinend war, heute dunkel und ziemlich deckend. Ob sie mit Ocker und

etwas Beinschwarz hergestellt ist oder mit Grünspan und etwas Gelb, wie es in einer Notiz Lionardos über die Untertuschung angedeutet wird, wage ich nicht zu entscheiden. Merimée bezeichnet die Farbe als bitume, also als Asphaltbraun, was mir nicht wahrscheinlich vorkommt. (Siehe auch Eastlake: Materials II S. 88f.).

Auf die Untertuschung folgte, wie es nach anderen Werken des Lionardo scheinen will, die sorgfältige Modellierung in deckenden Farben von grauen Tönen und schließlich die Lasierung mit den frischen Lokalfarben. Die überaus virtuose Abtönung der graulichen Modellierung, die allerwärts durch die farbigen Lasuren durchschimmert, bewirkt jenes unübertroffene Sfumato, das von jeher an Lionardo so bewundert wird.

An den Gemälden des Lionardo habe ich bisher noch keine Spuren seiner Linkshändigkeit entdeckt, die in der Handschrift und den Handzeichnungen des Meisters so deutlich ausgeprägt ist. Vielleicht kommen andere Beobachter der Sache näher. Lionardos Kurzsichtigkeit war wohl nicht ganz ohne Einfluß auf seine Technik.

Die wichtigsten literarischen Hilfsmittel sind zu Lionardo das monumentale Werk der Herausgabe des Codice Atlantico durch die Regia Accademia dei Lincei (Mailand, Hoepli), ferner das Werk von Ravaisson-Mollien, das Buch von Jean Paul Richter, Uziellis Studien, das unvollendete Werk von Paul Müller-Walde und Heinrich Ludwigs Schriften über Lionardos Malerbuch. Lionardos Kurzsichtigkeit ist nachgewiesen im „Repertorium für Kunstwissenschaft" Bd. XV. 282. Eine Bibliographie auch nur zu skizzieren, mangelt hier der Raum. Im allgemeinen sei auf die „Raccolta Vinciana" im Castellomuseum zu Mailand hingewiesen.

Lionardos Nachfolger und Schüler nehmen zwar ungefähr sein technisches Verfahren an, unterscheiden sich aber bald in der Farbenwahl, bald in der Zeichnung, bald in der Komposition, auch durch die geringere Sorgfalt von dem großen Vorbilde. B. Luini und Boltraffio kommen ihm vielleicht am nächsten. Seite 61 findet sich eine Abbildung der Madonna aus dem doppelt (durch P. Lamo und Vasari) beglaubigten Gemälde des Boltraffio in der Louvregalerie.

Ob der Meister der Madonna Litta Boltraffio ist, will ich nicht erörtern. Jedenfalls steht er ihm nahe. Unter den Nachfolgern des Lionardo war Bernardino Luini wohl



Abb. 9. Teil der Madonna Casio des Boltraffio.
(Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und Neuyork.)

der meist eigenartige und der fruchtbarste. Ambrogio de Predis ist viel derber als Lionardo, auch d'Oggiono kommt ihm nicht an Zartheit gleich. Andrea Solario ist härter

in den Umrissen, im Ton goldiger, in den Madonnentypen heiterer und lieblicher. Giampedrini fällt wohl zusammen mit dem Meister der italienischen Magdalenen. Die Colombine der Eremitage stammt sehr wahrscheinlich vom Lionardoschüler Francesco Melzi, von dem ein wichtiges Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum zu finden ist. Auch von Bernardino de Conti, der nicht selten mit einem der früher genannten Meister verwechselt wird, befindet sich ein Hauptwerk im Berliner Museum. Eine alte Kopie nach ihm gilt z. B. im Rudolfinum zu Prag als Werk des B. Luini (Nr. 446). Francesco Napoletano ist merklich plumper als die bisher genannten Maler der ganzen Gruppe. (Signierte Bilder in Zürich).

Überdies sind zu beachten Andrea Salaino, Cesare Magni, Pietro da Bagnara, Pablo de Aregio, Ferrando de Llanos, Hernando Yañes, Ferrando de Almedina, Pablo de San Leocadio und Albertino Piazza, die zum Teil nur aus Urkunden und nicht durch sichere Bilder bekannt sind. Die lange Reihe der Namen mahnt aber zur Vorsicht, wenn man ein Lionardeskes Gemälde benennen will. Lionardos wechselnde und etwas verwickelte Technik scheint sich in der Vererbung vereinfacht zu haben, wie ich aus verputzten Gemälden in Privatbesitz entnehme. Lehrreich ist auch das unvollendete Bild des Giampedrini (Gian. Pietro Rizzi) in der Brera (Nr. 261, Madonna). Auf dem weißen Grund sieht man die Vorzeichnung. Dann kommt sogleich die farbige Untermalung, und die Untertuschung ist ausgelassen.

Zu dieser Gruppe der Lionardesken kommt nach Crowe und Cavalcaselle besonders in Betracht Morelli an verschiedenen Stellen seiner kunstkritischen Studien. Vergl. auch Gazette des beaux arts 1894 I 357 f. und 1899 I 30 f., Zeitschrift f. bildende Kunst XVII 50, Neue Folge X 107 ff., XII 233 ff. und nach Register, „Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen“, passim, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses“ XV, W. v. Seydlitz in dem Buche „Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, eine Festgabe für Anton Springer“ (1885), Repertorium für Kunstwissenschaft“ XXI S. 405 ff. und Bd. XXIII ff. Zu den Lionardesken in Budapest vergl. Frimmel, Kleine Galeriestudien

erste Reihe, zu Ambrogio de Predis Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I 366 f., wo noch weitere Literatur genannt ist. Neuerlich der illustrated catalogue der Ausstellung des Burlington fine arts club (London 1899), Archivio storico dell' arte und die Fortsetzung L'arte, die Rassegna d'arte und Rassegna bibliografica dell' arte, wo zahlreiche weitere Literatur aus neuester Zeit nachgewiesen ist. Veraltet ist der Band über die Lombarden in dem Werke Pinacoteca di Milano (1812 ff.). In neüester Zeit von Bedeutung der neue Katalog der Galerie in der Brera zu Mailand und die Bändchen der „Raccolta Vinciana“, die von Ettore Verga herausgegeben werden und die über die neueste Literatur unterrichten.

Raffael als der Meister aller Meister muß hier einen Ehrenplatz erhalten. Bei Tafelgemälden behielt er, soweit sich die Frage überblicken läßt, den weißen Grund und die Vorzeichnung bei, wie er sie von Perugino und vom Vater überkommen hatte. Besonders lehrreich ist in dieser Beziehung die unvollendete Madonna Esterhazy in der Pester Galerie (siehe Seite 56 bis 57). Wir versuchen es, uns vor dem Bilde selbst die Reihenfolge der Schichten klarzumachen.*) Auf der zweifellos weißen Grundierung sitzt eine Vorzeichnung in Umrissen und mit einzelnen Formenandeutungen. Wie es scheint, ist diese Vorzeichnung mit einem Spitzpinsel (oder mit einem Stift?) ausgeführt. Die Vorzeichnung betrifft Figuren und die kleine Architektur, kaum aber die Bäumchen. Es folgt eine hellbräunliche zarte Untertuschung, die mit weichem Pinsel in Strichelchen die Schatten angibt. Restaurator Beer vermutet, daß diese Untertuschung mit Harzölfarbe hergestellt ist. Andere denken an Temperauntertuschung, ja sogar an Temperauntermalung der Gewänder. Hierauf begann ganz augenscheinlich die Durchführung in Ölfarbe von den Lichtern aus, wenigstens in den Fleischpartien, die übrigens nur bis zu dieser Stufe beginnender Durchführung gediehen sind. Die Gewänder sind nahezu fertig gemalt und das fast sicher in vielen Schichten. Die oft übergangenen Schattenstellen sind alle merklich erhaben, sowohl im hellkirschroten

*) Herr Direktor D. G. v. Terey und Herr Restaurator Beer haben mir das Studium des Bildes durch Entfernung des Glases wesentlich erleichtert, wofür ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank ausspreche.

Kleide als auch im hellen ultramarinblauen Mantel, im hellgrauvioletten Ärmel und dem graugrünlichen Tuche, auf welchem der Jesusknabe sitzt. Es fehlt fast nur mehr die Lasur in Ölfarben. Der Himmel hat schon seine Ölfarbenschicht und kann als annähernd fertig betrachtet werden, auch die blauen Berge der Ferne, deren braune Untertuschung an kleinsten Stellen sich noch deutlich verrät. Raffael mag der Temperatechnik seiner Vorgänger anfangs für die Untermalung treu geblieben sein, sicher in seinen frühen Bildern, an denen man trotz der Fertigstellung in Ölfarben oder Firnisfarben die Schatten merklich vortreten sieht. Zur freien Ölmalerei auf Leinwand ist Raffael erst in seiner allerletzten Zeit übergegangen. Die Madonna di San Sisto aus Piacenza, entstanden zwischen 1515 und 1519, seit 1754 in Dresden und wohl das bekannteste Bild der ganzen Welt, ist in Ölfarbe (in weiterem Sinne) ausgeführt und schon ursprünglich auf Leinwand gemalt gewesen. Darauf deutet wenigstens mit großer Bestimmtheit die Sprungbildung an diesem Gemälde hin. Raffaels Farbe (noch mehr aber die seines Schülers Giulio Romano) ist zähe und wird wohl starke Zusätze von Harzfirnissen erhalten haben. Als der Maler Carlo Cesare Giovanini die Madonna di San Sisto in der Kirche des heiligen Sixtus zu Piacenza besichtigte, um sie dann nach Dresden zu bringen, bemerkte er, daß wenigstens die obersten Schichten aus Firnisfarbe bestanden. Daß eine solche Beobachtung nicht unbedingt beweist, Raffael habe mit Firnisfarbe gemalt, werden wir später sehen. Wahrscheinlich bleibt es immerhin nach dem Aussehen gut erhaltener Stellen an den beglaubigten sicheren Bildern des Raffael, daß er seinen Ölfarben Firnis beigemischt hat. An der Madonna di San Sisto hatten sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts oder wohl schon früher*) Schäden gezeigt, die eine Restaurierung erwünscht erscheinen ließen. Sie wurde denn auch 1826 durch

---

*) Karl Heinr. von Heinecken im Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde (S. 32) sagt, das Bild sei schon beschädigt gewesen, bevor es nach Dresden kam.

Palmaroli vollzogen. Von daher stammen wohl auch die ausgetüpfelten Flächen, die fast das ganze Christkind bedecken (soweit ich sehen konnte, auch das Antlitz der Maria) und das Gesicht der Barbara. Auch die Deckungen in den dunklen Stellen der Wolken und viele kleine, nicht sehr auffallende Ristauros dürften aus jener Zeit Palmarolis stammen. Manche Deckung mag schon vorgenommen worden sein, als das Bild aus Italien nach dem Norden gebracht worden war. Die zwei langen Nähte, die an den Seiten der Madonna durch das ganze Bild von oben bis unten reichen, zeigen eine alte Deckung. Späterhin scheint sich der Firnis stellenweise getrübt zu haben. Eine Stimme aus der Zeit um 1810 spricht ausdrücklich von einer grauen Patina und von Flecken. In den „Dörptschen Beiträgen" von 1813 (S. 433) heißt es überdies: „. . . Manche feinere Nuancen der Carnazion an dem Kinde und den beyden Engelfiguren sind offenbar in jenem durch Beschädigung, in diesem durch Nachdunkeln der Schatten verloren gegangen." Wie man heute sieht, konnten die Engelfiguren, die übrigens wohl kaum von Raffaels eigener Hand fertig gemalt sind, ohne Übermalung wiederhergestellt werden.*)

Das Dresdner Bild ist in seiner Echtheit nicht unangefochten geblieben, und wiederholt sind Erörterungen darüber in die Öffentlichkeit gedrungen. So war es, als die Kopie bei Badrutt in St. Moritz bekannt wurde, und neuerlich wieder, als eine Schrift von Ludwig Jelinek „Madonna Sistina, eine Monographie" (Dresden, August 1898) erschienen war. Die Geschichte mit dem angeblichen Original in St. Moritz ist abgetan, und Jelineks Angriffe sind keineswegs überzeugend, da ihre Grundlagen an vielen Stellen schwankend sind und auch die Folgerungen nicht immer den gewählten Voraussetzungen entsprechen. Immerhin dürften Jelineks Arbeiten (es folgten 1899 noch zwei Hefte: „Madonna Sistina, der

*) Eine genaue Besichtigung des Bildes nach Entfernung des Glases wurde mir von der Direktion der Galerie in freundlichster Weise gestattet, wofür ich hiermit meinen besten Dank ausspreche.

Monographie II. Teil, die Enthüllung des Geheimnisses der Madonna Sistina“ und „Die Monographie Madonna Sistina und die Kritik“) den Anstoß zu einer erneuerten kritischen Durchsicht und zusammenfassenden Darstellung der ganzen Angelegenheit geben.

Für die Beurteilung der Technik Raffaels sind die (freilich zum Teil veralteten) Angaben bei der Merrifield und bei Eastlake von einiger Bedeutung. In der eigentlichen Raffaelliteratur findet man nur weniges, das hierher gehört: eine Andeutung vor Jahren im Repertorium für Kunstwissenschaft. Auffallenderweise enthält auch der Bericht über die Restaurierung der Madonna di Fuligno 1802 in Paris durch Hacquin nichts über die Technik des großen Meisters (abgedruckt bei Horsin Déon und Montabert und zum Teil übersetzt bei J. O. Jahn und Lucanus, in Auszügen bei Passavant, genaueres in Meusels „Archiv für Künstler und Kunstliebhaber“ 1803 S. 130 ff.). Sehr dünn sind die Angaben Palmarolis bei Marcucci. Nach den Mitteilungen C. Woermanns ist die Sixtina 1856 erfolgreich mit Kobaivabalsam behandelt und 1885 nach Pettenkofers Verfahren regeneriert worden. Zur Sixtina vergl. neben der Literatur, die im Text genannt wurde: C. Woermanns Artikel „Raffaels sixtinische Madonna“ in „Die Kunst für Alle“ 1894. Desselben Artikel im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ XXIII, Heft 1 und Calcinis Rassegna bibliografica dell' arte II, 273 f. Neuere Mitteilungen in meinem Aufsatz „Vom Sehen in der Kunst und in der Natur“ in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, Bd. III.

Tizian ist in seiner Technik wie viele seiner Zeitgenossen gelegentlich ganz unergründlich. Lenbach hat es erfahren, als er seine übrigens ausgezeichneten Kopien nach Tizian für den Grafen Schack in München malte (er äußerte sich darüber Dr. Hirth gegenüber, vgl. Cicerone von Hirth und Muther S. LXXXII). Diese Kopien sind seither nachgedunkelt und unscheinbar geworden. Der Maler Aug. Wolf schrieb über Lenbachs Kopien noch, daß damit das Äußerste erreicht sei, was hier denkbar ist. (Vgl. „Wiener Abendpost“, 21. Juli 1903, auch H. Popps Malerästhetik S. 79 f.) Die meisten Beobachter stimmen darin überein, daß Tizian überhaupt nicht nach einer überkommenen Schablone vorging, sondern ziemlich häufig ohne lange Vorstudien, nach Federskizzen in Bister, ohne Karton, ja ohne Vorzeichnung im Sinne seiner Vorgänger zu malen begann. Die Gewänder, wohl auch die

Fleischpartien scheint er nicht selten grau untermalt und in der Untermalung durchmodelliert zu haben. Rote Gewänder dürften bei Tizian meist hell untermalt sein. Daß dann die Lasuren eine große Rolle spielten, ist sicher, auch wenn andere Meinungen gedruckt worden sind. Die späteren Bilder des langlebigen Meisters, der seinen Stil allmählich nicht wenig



Abb. 10. Tizian, Beweinung Christi (1576). Venedig, Akademie.
(Durch den jüngeren Palma vollendet.)

veränderte, sind mit der größten technischen Freiheit und Breite behandelt. Vasari bespricht das in seiner Vita des Tizian im Gegensatz zu den so fleißig und sorgsam ausgeführten Frühwerken des Meisters; diese konnten auch aus der Nähe betrachtet werden und wirken, wogegen die Spätwerke mit ihren breiten Pinselstrichen und Flecken nur aus der Ferne den künstlerischen Eindruck hervorbringen. Sogleich an dieser

Stelle sei angemerkt, daß gerade die letzte Manier Tizians von dessen Schülern angenommen wurde. Wer Ridolfi's Maraviglie kennt, weiß darum und wird deshalb bei der Bestimmung von Gemälden, die auf Tizians Alterstechnik hinweisen, recht vorsichtig sein. Ein Bild aus der letzten Zeit Tizians (vom jüngeren Palma vollendet) wird auf Seite 67 wiedergegeben.

Die graue Untermalung ist von den Späteren oft mißverstanden und, wie es scheint, übertrieben worden. Das große Talent Prud'hons war zum Beispiel ein Opfer der unklaren Nachahmung von Tizians grauen Untermalungen (Horsin Déon). Auch Karl Rahl der Jüngere mit seiner schmutzgetreuen Nachahmung und Nachempfindung der großen Venezianer ist hier zu nennen. Die freie, fast willkürliche Art des Tizian, seine Bilder zu beginnen, wurde besonders klar durch die Übertragung der Kirschenmadonna in Wien auf Holz, von der oben schon gesprochen wurde. C. v. Lützow hat 1879 in Wien einen Vortrag über Tizian gehalten, bei welchem die Kopie nach der abgenommenen Kehrseite dieses Gemäldes ausgestellt war. Die erwähnte Engerthsche Kopie zeigt deutlich, wie Tizian nach dem Beginne der Arbeit noch vieles Wesentliche an der Komposition änderte, so die Wendung des Kopfes und die Haltung der rechten Hand an der Madonna, geändert ist ferner das hinauf gestreckte Ärmchen des Kindes. Auch die Gewandfalten auf der Brust Mariens sind ursprünglich ganz anders gezogen gewesen, als man sie im fertigen Bilde sieht. Die beiden Figuren links und rechts sind erst beim Fertigmalen dazugekommen, desgleichen die Kirschen. Die ursprünglichen Umrisse, die hier einen letzten Nachhall der sorgfältigen Vorzeichnung bei den alten Meistern bilden, sind in großen Zügen mit braunem Pigment ausgeführt. Die Untermalung zeigt helle, warme Töne und leicht rötlich angelegte Schatten. Die weitere Ausführung erwies sich als sehr pastos und vollkommen deckend, so daß an dem fertigen Bilde die Pentimenti (Reuezüge) nicht mehr zu sehen waren. Boschinis Mitteilungen über Tizians Malweise, über die er

vom jüngeren Palma (1544—1628) unterrichtet war, beziehen sich zwar auf eine spätere Zeit als die vermutliche Entstehungszeit der Kirschenmadonna, doch bestätigen sie zum Teil die Funde an der Untermalung dieses Werkes aus der mittleren Zeit des Tizian. Boschini läßt Palma berichten, daß Tizians Untermalungen sehr substanziös waren. Den Halbschatten (mezzatinta) hätte er gelegentlich mit reiner roter Erde, dann auch wieder mit Bleiweiß, gelber, schwarzer und roter Erde modelliert. Nach einer solchen Untermalung sei die Arbeit an einem Bilde nicht selten auf Monate unterbrochen worden, um sie dann mit einem objektiven kritischen Blick von neuem zu betrachten und sorgfältig zu verbessern. Dieser Arm wurde in eine bessere Stellung gebracht, jenes Bein zurechtgerückt, und alles mit der größten Überlegung. Denn Tizian malte nie alla prima und soll öfters geäußert haben: die Maler, die alla prima schaffen, seien wie die Improvisatoren, die keinen guten Vers mehr zustande brächten. War die ausgebesserte Untermalung trocken, so ging es ans Vollenden mit Darübermalen und Lasieren, wozu Tizian meist die *Finger**) benutzte, mit denen er ganz zart abtönte oder auch diesen und jenen Schatten verstärkte oder mit einem *roten Strichelchen* (wie mit einem *Blutstropfen*, bemerkt Palma) versah. Zu dieser Angelegenheit auch zu vergl. „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. III, wo von Tizians Skizze zum Petrus Martyr die Rede ist.

Marcuccis und Palmarolis Bemerkungen über Tizians Malweise (im saggio analitico chimico III. Auflage S. 235) stimmen im wesentlichen mit dem überein, was man sonst über den Gegenstand finden kann. Erst spricht Marcucci davon, daß Tizian auf weiß mit Gips grundierten Tafeln und Leinwanden eine fleischfarbige Imprimitur (vielleicht auch etwas Minium und vielem Bleiweiß) aufgesetzt habe. Diese Imprimitura scheint mit der rötlichen Untermalung verwechselt zu

---

*) Diese unmittelbare Anwendung der Hand ist von mehreren Malern bekannt, z. B. von Corn. Ketel, Frans Hals, J. B. Weenix. Vgl. Houbrakens Schouburg und Meusels Neue Miszellaneen artistischen Inhalts S. 629 f. Neuestens Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Bd. II, S. 98.

sein, wie sie auf dem Wiener Bilde gefunden worden ist. Die Vorzeichnung Tizians läßt Palmaroli mit einer braunen Farbe ausgeführt sein, die aus Beinschwarz, Asphaltbraun und etwas Lack (tinta bruna fatta con del nero d'avorio, asphalte, ed un pocco di lacca) gemischt war. Die Karnation soll Tizian bei Frauen und Jünglingen mit einem kalten, bläulich-grünen Ton aus Gelb und Ultramarin gemischt untertuscht haben. Erst dann seien die Fleischtöne aufgesetzt und durchmodelliert worden, und zwar heller, als sie fertig erscheinen sollten, um für Lasuren eine genügend leuchtende Unterlage zu haben. Palmarolis Beobachtungen, auf die hier nicht weiter eingegangen wird, hätten nur dann großen wissenschaftlichen Wert, wenn man wüßte, an welchen Bildern sie gemacht sind; so, wie sie uns erhalten sind, kann man sie nur im Zusammenhang mit besseren Nachrichten benutzen. Lehrreich ist die unvollendete Madonna in der Uffiziengalerie Nr. 618. Maria ist großzügig untertuscht und breitflächig untermalt. Das Kind mit Ausnahme des linken Ärmchens ist fertig ausgeführt, Fleisch und Haare sind in rötlichen Tönen unterlegt.

Über die Wiederherstellung der Kirschenmadonna in Wien finden sich Berichte in den Österr. Blättern für Literatur und Kunst 1853 S. 303 f., in der Wiener Zeitung von 1854, danach in Auers Faust, ferner in den Mitteilungen der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale von 1859 Bd. IV. In den Graphischen Künsten von 1881 Bd. III S. 82 ist der Vortrag C. v. Lützows abgedruckt und durch eine Abbildung illustriert, welche die Rückseite des abgenommenen Bildes wiedergibt. Vgl. auch die Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie 1880 Bd. XV S. 36. Neuerlich E. Berger: Beiträge Bd. IV. S. XV ff. Pettenkofer spricht in seinem bekannten Buche über Ölfarbe mehrmals von der Kirschenmadonna des Tizian. Über die erste Restaurierung des Bildes durch Rebell in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts findet man Auskunft in Alb. Kraffts Katalog der Belvederegalerie, Ed. v. Engerths Katalog III S. 318 ff., Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I S. 388 f. Von Tizians Malweise im allgemeinen ist die Rede bei der Merrifield, bei Eastlake, Merimée, R. Wiegmann in dem Hefte „Die Malweise des Tizian, nach Ergebnissen der von dem Maler A. Dräger angestellten Untersuchungen" (1847) und Crowe und Cavalcaselle in ihrem „Tizian". Über Tizians graue Untermalung sprach P. Cornelius zum jugendlichen Maler

Karl Blaas, wie der letztgenannte in seiner Selbstbiographie erzählt. Böcklin meinte, die sog. „Himmlische und irdische Liebe“ der Galerie Borghese sei im Tempera untermalt worden; vgl. H. v. Tschudi und C. Flaischlen, Rudolf Schick: Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin (1901) S. 157. De Pile im „Abrege“ (2. Aufl. 1767) S. 202 f. zerlegt Tizians Malweise in vier Manieren. Delacroix meinte, daß Tizian nicht gewußt hätte wie er ein Bild fertig malen würde.

Moretto da Brescia untermalte grau; am klarsten wird dies aus dem unvollendeten Christus mit dem Engel in der Pinakothek zu Brescia (Sammlung Tosio Nr. 30). Dieses Bild ist erst in einigen Partien farbig behandelt.

Unter den großen deutschen Künstlern fasse ich Dürer heraus, der ebenso im Stil wie in der Technik eine zahlreiche Nachfolge gefunden hat. Wie immer bei solchen Studien, so geht auch hier als bestes Hilfsmittel die genaue Betrachtung der Werke des Künstlers voran. Aus der Literatur erfahren wir diesmal wenig, das meiste noch aus Dürers eigenen Briefen an Jakob Heller in Frankfurt aus den Jahren 1507, 1508 und 1509 und aus Dürers theoretischen Schriften. Seine Werke sind aber fast ausnahmslos in einer so zielbewußten sorgsamen Technik ausgeführt, seine lavierten und gehöhten Zeichnungen und seine Farbenstudien geben eine solche Reihe von Anhaltspunkten für die Beurteilung seiner technischen Absichten, daß man alles zusammengenommen doch einen gewissen Einblick in sein Malverfahren gewinnen kann. Daß Dürer auf Linde, seltener auf Eiche, daß er aber auch gelegentlich auf feiner Leinwand malte, haben wir schon erfahren. Für seine Tafeln, die in Öltechnik vollendet, wenn auch nicht begonnen wurden, behielt er den weißen dicken Grund seiner Vorgänger bei. Seine Leinwandbilder erhielten, wie es scheint, ganz dünnen weißen Grund, wohl in Leimfarbe. Die Ausführung dieser Leinwandbilder, die er als (gemalte) Tüchlein bezeichnete, machte er gänzlich in Tempera.

Eine saubere Vorzeichnung darf bei Dürer stets angenommen werden, da sie oft genug durch die Malerei durch-

schimmert und es dem biederen, ehrlichen Wesen des Malers nicht entsprochen hätte, von der bewährten sicheren Art der Vorzeichnung anders als etwa einmal versuchsweise abzugehen. Die Sorgfalt, mit der Dürer vorging, scheint ihren Gipfel im Mittelbilde des Hellerschen Altarwerkes erreicht zu haben, das uns allerdings nicht mehr zum Genuß und Studium erhalten ist, da es (1674) verbrannte, über dessen Herstellung aber Dürer selbst sich wiederholt geäußert hat. Wir halten uns also an Dürers Aussagen; von der Kopie des Jobst Harrich (erhalten in Frankfurt a. M.) können wir ja doch nicht ablesen, in welcher Technik das Original gemalt war, so sehr wir sie auch schätzen als Überlieferung der Darstellung. Dürer teilt also mit: Die Holztafel, die der Schreiner gefertigt hatte, kam zu einem Zubereiter, der sie erst mit weißem, dann mit farbigem Grunde und endlich (vielleicht) mit Goldgrund überzog*).

Nach dieser Vorbereitung folgten wiederholte Untertuschungen und Untermalungen, bei denen sogar Ultramarin mehrmals aufgetragen wurde. Ob Ultramarin nur stellenweise, etwa für blaue Gewänder, oder auch sonst in großer Ausdehnung in diesem Falle angewendet wurde, läßt sich nach Dürers Brief nicht entscheiden. Dürer sagt von der Tafel: „Sie ist mit guter Ultramarin unter-, über- und ausgemalt, etwa fünf- oder sechsmal.“ Endlich folgte die mühevolle Durchbildung bis zur Oberfläche, die gefirnißt wurde und für die Dürer nach einiger Zeit noch eine weitere Firnisschicht vorschlägt. Die Außenseite der Flügel, grau in grau gemalt, überließ Dürer Gesellenhänden zur Untermalung. Das Mittelbild, die Himmelfahrt der Maria, war aber Dürers eigenhändige Arbeit, und zwar ein wahrer Ausbund von

*) Das Vergolden, von dem Dürer ausdrücklich spricht, kann man nicht mit Bestimmtheit auf den Rahmen beziehen. Dürer schreibt ausdrücklich: „Und hab' sie (die Tafel) zu einem Zubereiter gethan, der hat sie geweißt, gefärbet und wird sie die ander Wochen verguldén.“ Allerdings war die Tafel ursprünglich mit einer Rahmenleiste versehen, und der Begriff der „Tafel“ war damals ein sehr weiter, indem er auch die Holzarbeiten des Rahmens umfaßte. Die Vergoldung des Bildes selbst mag sich auf Gewänder und Schmuck beschränkt haben, ähnlich so, wie wir sie als Grund an ausgedehnten Stellen des Allerheiligenbildes in Wien angewendet sehen.

fleißiger Malerei, zu der auch das kostbare Ultramarin nicht gespart wurde. Es sollte nicht unerhört erscheinen, wenn der Solidität halber hier noch einmal zum mittelalterlichen Goldgrund wäre zurückgegriffen worden. Eine Überprüfung am Original ist, wie schon erwähnt, nicht mehr möglich. Was sich sonst von Dürers Hand erhalten hat, weist keinen vollständigen Goldgrund auf; aber sicher ist auch kein Werk Dürers auf uns gekommen, das mit ebensolcher Sorgfalt gemalt wäre wie der Hellersche Altar. Die gewöhnliche Art zu malen war bei Dürer und gewiß auch bei seinen Zeitgenossen und Schülern eine viel raschere, bei der von dem oftmaligen Untertuschen abgesehen wurde. „Denn sie (die Hellersche Altartafel) ist niet gemacht als man sonst pflegt zu machen", sagt Dürer: „gemeine Gemäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß Niemand glaubte, daß möglich wäre daß ein Mann thun möchte." Auch Van Mander kennt das Bild als besondere Arbeit (Malerbuch, Einleitendes Gedicht Kap. XII Strophe 19). Zu Dürers Malweise vergl. verschiedene Stellen in den Veröffentlichungen der Briefe Dürers; zur Behandlung der Haare, Van Mander (Fol. 132) und Thausing, Dürer an mehreren Stellen. Beachtenswert sind die Bemerkungen Weizsäckers im Katalog der Städelschen Galerie S. 93. Zu den erwähnten Werken Dürers hauptsächlich zu vergl. Thausing, Dürer und die dort genannte Literatur zum Hellerschen Altar, neuerlich Wilhelm Schmidt in der Frankfurter Zeitung vom 1. Febr. 1901 Nr. 32, 2. Morgenblatt.

Eine Dürersche Tafel, die rasch entstanden ist, wird in Abb. 11 wiedergegeben. Es ist der junge Christus unter den Schriftgelehrten, ein Bild von mäßiger Ausdehnung und ganz eigenartiger Komposition, das sich in der Galerie Barberini zu Rom befindet (etwa 1 m breit und 0,75 m hoch). Dürers Urheberschaft ist in diesem Fall nicht unbestritten, doch fehlt bisher ein Beweis für eine andere Entstehung. Ein echter Cartellino, ein gemaltes Papierblatt auf dem Bilde, zeigt die echte Jahreszahl 1506 und darunter das echte Monogramm Dürers. Ob die Beischrift „opus quinque dierum"

(das Werk von fünf Tagen) alt ist oder neu, oder durch Auffrischung verdächtig aussehend, will ich hier nicht erörtern. Zweifellos hat an einer Seite neben dem Monogramm noch andere Schrift Platz gehabt und auch ursprünglich gestanden. Das Bild dürfte seiner Lasuren vielfach beraubt sein. Verglichen mit anderen Bildern Dürers ist doch der Farbenauftrag allzu dünn. Fast allerwärts schimmern die kräftig gezeichneten Schatten durch. Nur die Gewänder weisen dickere Farbe auf. Zur Belebung unserer Abbildung sei angedeutet, daß der Christusknabe goldblond ist, seine Kleidung grün mit rotem Überwurf. Der Alte rechts, der im Profil gesehen wird, trägt ein blaues Kleid und eine schmutzigweiße Haube. Rechts unten der weißbärtige Kahle ist rot gekleidet. Der Alte links unten weist ein grünbraunes Kleid auf, dessen Ärmelfutter Schillerfarben zeigt. Die Mütze ist gelb.

Schillerfarben in den Gewändern kommen auch anderswo bei Dürer gelegentlich vor. Doch hält er, im Gegensatz zu den minder tüchtigen deutschen Malern seiner Zeit, sehr fest an einer durchgehenden Lokalfarbe, das heißt an einem Beibehalten der Lokalfarbe auch in den hohen Lichtern und in den dunkeln Schatten. In seinen theoretischen Schriften erkennt Dürer zwar an, daß streng genommen im Finstern jede Farbe schwarz aussieht, doch fügt er bald hinzu, daß auf Bildern ein solcher Grad von Dunkelheit nicht dargestellt wird. Trotz des „Sättigens mit einer schwarzen Farb“ beim Modellieren dürfe die Eigenfarbe des Gegenstandes nicht verschwinden. „Du mußt . . . molen ein rot Ding, daß es überall rot sei, desgleichen mit allen Farben, und doch erhaben schein.“ Im Gegensatz dazu bespricht er auch die Schillerfarben, „ein schillrete Farb“, wie sie an Seidenstoffen am besten zu sehen sind. Daß die Tafel der Galerie Barberini, die wohl in Venedig entstanden ist, sehr rasch gemalt ist, wird durch den Gegensatz bewiesen, der zwischen ihr und dem wundersam feinen Christus von 1506 in der Dresdner Galerie zweifellos herrscht. Allerdings sind an dem kleinen Kruzifixus alle

Lagen wohlerhalten (man hat deshalb seine Echtheit angezweifelt), wie selten auf anderen Werken des Meisters. Für die wohlerhaltenen Bilder aus Dürers reifer Zeit ist es im allgemeinen ziemlich charakteristisch, daß sie in den Haar-

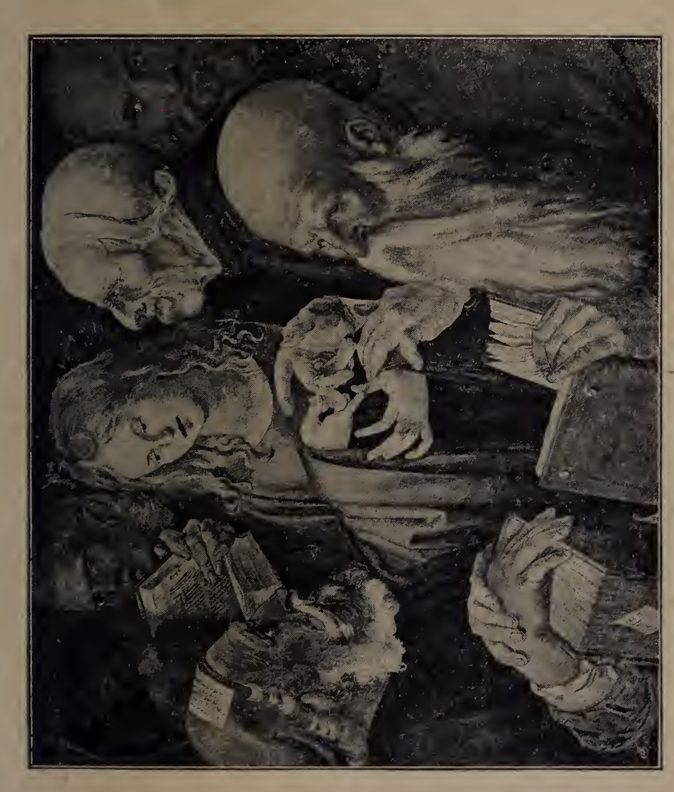


Abb. 11. Dürersche Tafel in der Galerie Barberini zu Rom.
(Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz.)

massen bis auf einzelne helle Striche durchgebildet sind. Doch ist dieses eine Eigenschaft, die auch mit Virtuosität nachgeahmt wurde. Dürers Schüler und Geistesverwandte kennen diese Feinheiten nicht so vollkommen, auch nicht Hans von Kulmbach, der ihm sonst sehr nahekommt. Schäufelein

ist ein roher Geselle neben Dürer im ganzen wie auch in der Behandlung der Haare. Dies gilt auch vom Meister von Meßkirch, ob man ihn nun (mit H. Modern) für Schäufelein halten oder (mit anderen) ihn von Schäufelein trennen will. Von einigen Nachahmern Dürers soll später noch die Rede sein.

Braune Umtuschung kommt schon bei verhältnismäßig alten Flandrern vor, bei den Brueghel, bei Floris und anderen. Am reichsten ausgebildet begegnet uns braunes Untertuschen bei den Antwerpener Malern des 17. Jahrhunderts. Ich kenne ein großes allegorisches Bild von Frans Francken II., das in der Mitte die Werkstätte eines Malers darstellt. Auf der Staffelei gewahrt man ein Bild mit brauner Untertuschung (gegen 1914 bei Alexander Fleischner, jetzt bei v. Schöller in Wien).

Als einen solchen, der in seiner Malweise besonderes Interesse bietet, heben wir P. P. Rubens heraus. Seine Technik ist eine der klarsten und durchsichtigsten, die es gibt. Die größte Wirkung tut sie auf seinen weißgrundierten Tafeln in der Darstellung des Nackten. Die saubere glatte weiße Fläche scheint zum Beginn der Arbeit den Meister beirrt zu haben*). Wo immer man Gelegenheit hat, bis auf die Grundierung durchzublicken, sieht man große, schier wüste Pinselstriche von dünnstem Auftrage einer schmutzigbräunlichen Farbe. Mit solchen Pigmenten ließ also Rubens offenbar seine weißen Gründe überstreichen, vielleicht um durch die öde Sauberkeit der ganzen Tafel nicht seine Phantasie zu ernüchtern. Denn das Schaffen und Erfinden geschah bei Rubens gerade in seiner besten Zeit zur Hälfte erst während der Ausführung, wenigstens in dem Sinne, daß er seine Kompositionen nicht vorher bis ins einzelne auf Kartonen aufzeichnete und sie dann auf den sauberen Grund gar reinlich übertrug. Flotte Farbenskizzen und gezeichnete oder gemalte Porträtköpfe dürften meistens

*) Gleichmäßig weißer Grund ist manchen Künstlern unangenehm. Auch Max Klinger spricht in dem Büchlein „Griffelkunst" vom „schrillen Weiß eines Materiales", das leicht zur Übertreibung der Technik verleitet.

die einzigen Vorarbeiten für seine Bilder gewesen sein. Auf der graubraun lasierten oder gefirnißten Tafel begann nun der Meister zweifellos mit einer braunen flüchtigen Aufzeichnung und einer modellierenden Untertuschung der großen Schattenmassen und dies mit transparenten Farben (Restaurator Prem vermutet Beinbraun in dieser braunen Untertuschung). Nach dem Trocknen der Untertuschung wurden im Fleisch die Halbschatten sorgfältig hellgrau modelliert und naß in naß mit den Lokalfarben der Lichter abgetönt. Pastose Behandlung der hellsten Partien, korrigierendes braunes Nachzeichnen mit dem Pinsel in den Schatten, endlich das Hineinstreichen der bunten Reflexlichter in die dunkeln Schatten vollendeten die Karnation. Es wäre nicht undenkbar, daß Rubens mit seinen roten Halblichtern in den Schatten des Nackten gelegentlich die Transparenz der menschlichen Gewebe habe darstellen wollen, die er sicher an nackten Körpern im hellen Sonnenschein beobachtet hat; denn die Reflexe sind nicht selten unmotiviert rot, so z. B. an dem Verlorenen Sohne der Antwerpener Galerie (linker Arm und Fersen). Aber auch das Krokodil auf den vier Weltteilen in Wien strahlt nach einer Seite rotes Licht aus, was bei Naturforschern Bedenken erregt und doch gewiß nicht aus dem Durchscheinen des Krokodilkörpers durch die Hautpanzerplatten zu erklären wäre. Völlig gedankenlos werden die roten Reflexe angewendet von einigen Nachahmern, z. B. von Cortbemde. Die hohen Lichter sind bei Rubens in zäher Farbe mit kräftigem Pinsel so hingestrichen und nach den minderhellen Partien abnehmend verteilt, daß die Pinselstriche der Rundung der Formen folgen. Dicker Firnis mag den hohen Lichtern beigemischt gewesen sein. Die hellgrauen Halbschatten sind fast sicher mit flüssigerer Farbe und weicheren Pinseln gemalt. Nach de Meyern, dem persönlichen Bekannten des Rubens, scheint es, daß Terpentinöl zum Flüssigermachen benutzt wurde. P. Delacroix notierte viel später in seinem Tagebuch die systematisch dünnen Schatten des Rubens. Die Vorzeichnung und braune Untertuschung kann man sich nicht anders vorstellen als her=

gestellt mit starkem, nicht allzubreitem Borstenpinsel und dünner Farbe.

In den Gewändern und der Landschaft spielt bei Rubens die braune Untertuschung nicht dieselbe Rolle wie im Fleisch, wo sie ja in den Schattenpartien mit Absicht vielfach unbedeckt blieb und zum bleibenden Effekt mithelfen mußte. Was nicht Karnation ist, zeigt viel reichlichere Anwendung deckender Farben und ein starkes Betonen der Lokalfarbe. Rubens soll überaus sorgsam darauf geachtet haben, daß sich den Schatten ja kein weißes Pigment beimenge und den Lichtern kein schwarzes. Descamps teilt dies mit und verdient allen Glauben nach dem, was man mit eigenen Augen an so vielen Bildern des Meisters gewahr wird. Daß er mit den Schatten begonnen hat, wie Descamps mitteilt, ist ebenso klar. Die Annahme Palmarolis von der Anwendung hellen Ockers und Zinnobers in der Karnation und vom Gebrauch des Asphaltbrauns läßt sich nur in Bezug auf Asphalt bezweifeln.

Die Transparenz der Rubensschen Malweise, die keinem seiner Schüler in demselben Grade eigen und in glücklicher Weise eigentlich nur vom jungen Van Dyck aufgefaßt wurde, ist wiederholt hervorgehoben worden. Lehrreich ist in dieser Beziehung u. a. die Reihe der Deciusbilder von Rubens und Van Dyck in der fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien. (Auf der Leichenfeier des Decius die oben erwähnten unmotivierten roten Reflexe). Auch daß Rubens zu verschiedenen Zeiten verschieden gemalt hat, ist längst beobachtet. Der Zusammenhang mit dem Stil des Adam van Noort ist noch nicht geklärt, auch nicht nach den dankenswerten Bemühungen Haberditzls (im Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen d. ä. h. Kaiserhauses Bd. XXVII). Viel eher ist ein Nachwirken des Otho Venius verständlich. Die großen Gemälde des Rubens auf Leinwand zeigen durchaus nicht dieselbe Transparenz wie seine Tafeln, da den Leinwandbildern der leuchtende weiße Grund fehlt. Die Bilder des Rubens, die in Italien entstanden sind, sind anders gemalt als seine Antwerpener Bilder. In Italien lernte er die farbigen Grundierungen kennen (dazu „Blätter

für Gemäldekunde" Bd. VI S. 9). Schon Horsin Déon, der ein Gemälde besaß, das Rubens 1606 in Rom gemalt haben müßte (Bildnis der Brigitta Spinola, Rooses: Rubens IV. und V. Bd.), wenn es überhaupt echt und nicht eine italienische Kopie war, teilt diese Beobachtung mit und verweist auf den roten Grund dieses Rubensschen Werkes. Die Kopien nach Tizian, die sich in Stockholm befinden, zeigen allerdings einen hellen Grund (nach einer Mitteilung des Herrn Restaurators A. Malmgren durch gütige Vermittlung der Herren Dr. Upmark und G. Goethe in Stockholm). Wie ich selbst notiert habe, sind beide Bilder in Stockholm (Venusopfer und Bacchanal) ungewöhnlich hell und bunt gehalten und mehr deckend behandelt als spätere Werke. Übrigens sind es vollkommene Übersetzungen aus dem Italienischen ins Niederländische und das nicht zuletzt in der Pinselführung. Das Mädchen mit dem venezianischen Fächer in Wien, das Rubens nach Tizian kopiert hat (Original in Dresden), macht der Tizianischen Malweise einige Zugeständnisse, noch mehr das Bildnis der Isabella d'Este, das Rubens ebenfalls nach dem großen Venezianer kopiert hat (angebliches Original bei Goldschmidt in Paris). Auch jene Bilder des Rubens in der Madrider Galerie, die unter starkem italienischen Einflusse entstanden sein müssen, zeigen nach H. Hymans Mitteilungen technische Merkmale, die sie von den nordischen späteren Werken des Meisters unterscheiden. Der perlengraue Grund, der an den großen Leinwanden des Rubens vorkommt, ist in Bergers Beiträgen IV S. XXIX hervorgehoben.

Nicht alle die Bilder, die Rubens in Italien gemalt hat, sind auf technische Eigenschaften hin untersucht worden.

Über Kopien des Rubens nach Tizian vergl. G. Goethe im „Rubens-Bulletin" Bd. II S. 299ff., über die Madrider Bilder H. Hymans in der Gazette des beaux arts 1894 I S. 76ff. Auch Crowe und Cavalcaselle, Tizian S. 249, Frimmel, Galeriestudien „Von den Niederländern in der Kaiserl. Galerie" S. 58f., Justi: Velazquez, 2. Aufl. I 201ff. (nach Pacheco), ferner Gazette des beaux-arts 1866—1868 (Arm. Baschet) und Febr. 1903 S. 106ff. In neuester Zeit: Jahrbuch der Königl. preußischen Kunstsammlungen von 1916 und die dort genannte Literatur.

Über die Malweise von Rubens findet man einzelne Winke bei Descamps in dem Buche La vie des peintres (I. Bd.), bei Montabert im Traité complet IX S. 43, bei Marcucci im Saggio analitico-chimico (mit den Noten Palmarolis), mehreres bei Eastlake und der Merrifield, Andeutungen bei Merimée, Horsin Déon, bei L. B., Die Malertechnik der Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts nach W. Krause, Berlin 1846, in H. Riegels Beiträgen zur Niederländischen Kunstgeschichte (I 330). Eine zutreffende Charakterisierung der gewöhnlichen Art des Rubens bei Heinr. Ludwig in seinen „Grundsätzen der Ölmalerei" (2. Aufl. 1893). Rosenberg in „Zeitschrift f. bildende Kunst" 1896, Neue Folge Bd. VII. Zu den oben genannten Werken des Rubens ist zu vergleichen Max Rooses L'oeuvre de P. P. Rubens und die darin genannte Literatur. Ferner Rob. Vischer „Rubens" S. 77 ff., E. Berger: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik und dazu „Technische Mitteilungen für Malerei" Bd. XXX Nr. 14, 15 und 18 (Paul Kämmerer und E. Berger), sowie Studien und Skizzen zur Gemäldekunde.

Von einer Abbildung nach Rubens wird abgesehen, da sich unbestritten echte Werke des großen Flandrers in allen großen Galerien befinden. Auch fehlt es nicht an Abbildungen in der Rubensliteratur.

Jakob Jordaens wird neben Rubens doch wohl zu sehr vernachlässigt. Er gehört mit zu den Hauptvertretern der besten vlamischen Kunst. In frühen Bildern (z. B. in dem bei K. Madsen in Kopenhagen) hängt er noch an der harten älteren Weise, etwa an der eines A. v. Noort. Später modelliert er dann sogar weicher und flüssiger als Rubens. Verglichen mit diesem, zeigt er eine vielleicht noch stärkere Vorliebe für volle Formen, die er mehr verquollen, fast weichlich behandelt. Was die Schatten im Fleisch betrifft, so malt er sie mehr deckend als Rubens. Er hat besondere koloristische Liebhabereien. Stahlblaue Töne kehren oft wieder, in den Gewändern, in den Halbschatten der Karnation, sogar in den Haaren. Kaum gibt es ein Bild der reifen Zeit des Jordaens, das nicht sattes Rot (meist dunkles Kirschrot) neben einem warmen Gelbbraun, neben Blau und Weiß sehen ließe. Helles frisches Grün wird mit Absicht gemieden, sogar bräunlich gebrochenes Dunkelgrün ist selten genug. Graue und weiße Bärte werden ihm zu besonderen Kunstmitteln.

Velasquez ist der zartest fühlende und dabei doch kraftvollste unter den berühmten Spaniern. Er hat gegen Ende

des 19. Jahrhunderts im Geschmack der meisten Bilderfreunde dem früher so beliebten weicher malenden Murillo den Vorrang abgelaufen. Velasquez malte in sehr überlegter Weise. Er imprimierte die Leinwand nur dünn (keinesfalls aber mit einsaugendem Grunde, wie es irgendwo mittels Druckfehlers oder Mißverständnisses zu lesen ist). Justi sagt, daß nur die frühen Bilder rötliche Imprimitur zeigen, wogegen die Werke der reifen Zeit hellgrau grundiert sind. Die technische Ausführung, ganz abgesehen vom Stil, scheint sich am meisten der venezianischen Technik gegen 1600 angeschlossen zu haben, indes dürfte Velasquez von vornherein weniger aufs Lasieren gerechnet haben als Paolo Veronese und seine Schule. Ein oft zeichnerisches Vollenden durch Randschatten und wenig pastose Lichter sind wiederholt an den Werken des Velasquez besprochen worden. Der Beginn der Ausführung dürfte mit braunen Umrissen gemacht worden sein. Über Schattenverteilung und Lichtführung bei Velasquez mehrere Bemerkungen bei Walter Armstrong, The art of Velasquez (in The Portfolio vom Juli und Oktober 1896). Justi (Velasquez, 2. Aufl. II. Bd. S. 222) betont die Richtigkeit und Feinheit der Zeichnung und Modellierung des Velasquez, jedenfalls mit Recht, und will sie bei Velasquez mehr beachtet wissen als die bravura di tocco. Die frühen Arbeiten des Velasquez, z. B. die Sittenbilder aus seiner Sevillaner Zeit, etwa bis zum Wasserträger in Apsley-house zeigen ansteigende Kunsthöhe z. B. von der lehmigen Färbung bis zu feinerem Kolorit. In Madrid erklimmt der Meister bald seine eigentliche Höhe und die so oft bewunderte Freiheit der Pinselführung, die aus ganzen Reihen sicherer Werke bekannt ist. (Dazu die Bücher von Aur. de Beruete, W. Gensel und vielen anderen.) Abbildungen der reifen und frühen Pinselführung werden geboten durch die großen Aufnahmen der photographischen Gesellschaft und durch Tafeln bei A. F. Laurie in "The pigments and mediums of the old masters".

Rembrandt als der größte holländische Maler sei hier in seiner Technik, soweit dies eben möglich ist, charakterisiert.

Seine Lehrer Swanenborch und Lastman scheinen ihm das Handwerk des Malens beigebracht zu haben, Lastman sogar gewisse Begriffe über das Helldunkel. Jakob van Swanenborch (nach dem signierten Stück der Kopenhagener Galerie zu schließen und nach einem verkannten Werk des Malers, das in der Augsburger Galerie als Dirk van Delen, Nr. 650, geführt wurde; der Nachweis von mir erbracht in den „Blättern für Gemäldekunde“ Bd. II S. 60 und 94ff.) hat wenig oder keine künstlerische Verwandtschaft mit Rembrandt. Der eigentliche, reife Rembrandt steht ganz auf eigenen Füßen und das vielleicht mehr als irgendein anderer großer Meister. Sein frühestes erhaltenes Bild mit Jahreszahl, der Paulus von 1627 in Stuttgart (den man trotz der starken Erneuerung des Monogrammes und der Jahreszahl in seiner Echtheit nicht anzweifeln kann), hat noch vieles von der Unsicherheit des Anfängers an sich. Vier, fünf Jahre später ist der Meister aber schon fertig, der entweder kleine Studienköpfe und Kompositionen mit kleinen Figuren in sorgfältiger, pastoser, etwas tokkierender Weise malt, und zwar auf Holz oder Kupfer, oder lebensgroße Bildnisse, einzeln oder in Gruppen, auf Leinwand, die ebenfalls auf das sorgfältigste durchgebildet sind, aber gegen andere gleichzeitige Holländer gehalten noch nicht allzu pastos erscheinen. Zumal in den Schatten sieht man häufig ganz deutlich die Bindung der Leinwand bei senkrechter Blickrichtung durchschimmern. Von den Lichtern her ist in diesen großen Bildern (als deren Haupttypus die Anatomie im Haag von 1632 betrachtet werden kann) ohne kenntliche Pinselstriche in weicher Abtönung des hellen Fleischtones gegen die dunkelgrauen Halbschatten heran modelliert. Die Halbschatten wieder sind sorgfältig auch nach der dunkeln Seite ins Braun abgetönt. Vermutlich helle Grundierung, dunkle Hintergründe, wohl auch dunkle Untermalung. Keinerlei Anhaltspunkt für das Vorhandensein einer regelmäßig aufgebauten Vorzeichnung. Auch in seinen Radierungen, und das schon in den frühesten, vermeidet Rembrandt ein sauberes, peinlich genaues Um=

reißen seiner Figuren. Im Verlauf der 30er Jahre seines Jahrhunderts, also um sein dreißigstes Lebensjahr, wird in den Gemälden Rembrandts Farbenauftrag immer pastoser; immer mehr verschwindet jede Spur zeichnerischer Behandlung, wie sie in den Gewändern der frühen Werke des Meisters noch ab und zu aus der Schule nachklingt. Das Sehen und Malen in Flächen und Flecken wird immer deutlicher und ist bei Rembrandt schon um 1640 vollkommen ausgebildet. Rembrandts letzter Stil, also der in den Werken der letzten zehn Jahre vor seinem Tode 1669, wird durch breites, kühnes Hinsetzen unvermittelter Töne, durch den Mangel abtönender Modellierung charakterisiert. Der Impressionismus im guten Sinne des Wortes tritt hier zum ersten Male in auffälliger Weise bei den Niederländern auf. In den Lichtern scheint Rembrandt Firnis als Bindemittel benutzt zu haben.

Sehr lehrreich für die Entwicklung der Rembrandtschen Pinselführung ist eine Betrachtung der langen Reihe von Selbstbildnissen, unter denen wohl das älteste (noch aus der Jünglingszeit) das der Wiener Sammlung Matsvanzky sein dürfte. Viele andere sind im großen Rembrandtwerk von Bode und Sedelmeyer beschrieben und abgebildet. Das älteste (das von Van Vliet gestochen ist) wurde in den „Blättern für Gemäldekunde“ in Farbendruck nachgebildet (Bd. III S. 164 ff.).

Einige bemerkenswerte Tatsachen sind beim Abnehmen der alten Leinwand von der berühmten „Nachtwache“ Rembrandts aus dem Jahre 1642 durch den Restaurator Hogman festgestellt worden. Der Maler Günther Gensler berichtete darüber in seinen Aufschreibungen. Man bekam die untersten Schichten der Rembrandtschen Untermalung zu Gesicht. Auf dem Leinengrund saß eine Schicht grob geriebenen Neapelgelbs. Die Fleischteile sind mit Mennigrot unterlegt. Hogman meinte, daß die dunkelsten Stellen mit braunem Ocker untermalt und mit stark gebranntem Beinschwarz fertig gemacht seien. Nach Hogmans Ansicht hätte Rembrandt für die letzte

Ausführung niemals Asphalt, sondern echte Mumie verwendet. (Vergl. „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" III. Bd. S. 51 ff. und die dort genannte Literatur.)



Abb. 12. Hauptfigur aus dem Schützenauszug (der „Nachtwache") von Rembrandt im Amsterdamer Ryksmuseum. Nach einem Pigmentdrucke von A. Braun & Co.

In Rubens und Rembrandt hatte sich ein höchst auffallender Gegensatz zwischen flandrischer und holländischer Technik entwickelt, ein Gegensatz, der vorher keineswegs sehr

deutlich war und in der Landschaftsmalerei um 1600 überhaupt noch gar nicht existierte, da eingewanderte flandrische Meister in Holland dieses Feld bebauten. Späterhin aber



Abb. 13. Frauenbildnis des Ferdinand Bol.
(Nach einer Photographie von J. Baer in Rotterdam.)

(schon um 1630) hat sich die holländische Landschaft weich, pastos, naturalistisch und stimmungsvoll gefärbt herausgebildet, wogegen die Vlamen noch lange an ihren her=

gebrachten drei Tönen (braun im Vordergrunde, grün in den mittleren Gründen, blau in der Ferne) festhalten, das Stilisieren auch in den Linien und Formen noch lange nicht überwinden können (Lukas v. Uden) und dadurch einerseits die Vorbedingungen für eine monumentale Auffassung (wie bei Rubens) in sich tragen, anderseits die Keime des Veraltens bergen, das in den Landschaften der kleineren flandrischen Talente nicht selten als altväterische Steifheit zutage tritt (man beachte die Nachahmer des Jan Brueghel bis ins 18. Jahrhundert). In den Figurenbildern halten die Flandrer lange fest an einer hellbraunen Untertuschung, an einer Ausnutzung dieser Untertuschung für die bleibende Wirkung und an einer spitzen, harten, meist flüchtigen Pinselführung (die beiden David Teniers, Jan Brueghel). Die meisten Holländer derselben Zeit malen und modellieren weich, rund und sorgfältig (Niclas Elias in seiner späten Zeit, Dirck Dircks Santvoort, B. v. d. Helst, Paulus Moreelse, Ochtervelt, Cesar v. Everdingen, um nur wenige Beispiele zu nennen). Schwankend zwischen beiden Richtungen steht Jan Lievens, Adriaen Brouwer und noch ein wenig dessen Schüler Joost v. Craesbeek. Geister und Talente ersten Ranges malten freilich nach ihrem eigenen Kopf. Rubens, Rembrandt treten auch in technischer Beziehung bahnbrechend auf, Frans Hals schafft einen neuen eigenartigen Pinselzug, der vorher nur andeutungsweise geübt wurde. Jan Steen beherrscht jede Manier, zeigt aber in seiner Entwicklung und seinem Ausreifen mehr Regelmäßigkeit und System, als gewöhnlich angenommen wird, indem er mit sorgsam gemalten, kräftig gefärbten Bildern beginnt und in seiner Pinselführung später immer flotter, in der Farbengebung sogar nachlässig wird.

Was Rembrandt betrifft, so ist sein Stil und manches in seiner Technik wohl von Bode, Bredius und de Groot am klarsten erkannt worden, in deren Schriften denn auch viele Kapitel und Abschnitte für die Gemäldekunde von Bedeutung sind. In der älteren Literatur ist vielleicht Eastlake mit einigen Stellen seiner Materials am meisten beachtenswert. Mit einiger Enttäuschung wird man die Inleyding tot de hooghe schoole der schilderkonst des Rembrandtschülers

Samuel v. Hoogstraeten nach Bemerkungen über Rembrandt durchsuchen. Rembrandt, das Widerspiel von Lionardo und Dürer, war kein Freund des Theoretisierens. Er schuf und lehrte nicht nach akademischer Weise. Als ihn Hoogstraeten einst mit vielen Fragen belästigte, erwiderte ihm Rembrandt, er möge nur nicht gar zu gescheit sein wollen, arbeiten möge er, dann werde er den Kunstgeheimnissen, nach denen er frage, noch früh genug auf die Spur kommen. Ein zweifelnder Schüler mache keine Fortschritte (Inleyding S. 13). Anweisungen, wie Rembrandt dies und das zu malen pflegte, werden vergebens bei Hoogstraeten gesucht.

Wir geben auf Seite 84 die Abbildung der Hauptfigur aus dem berühmten Bilde mit dem Schützenauszug (früher „Nachtwache" genannt und im Ryksmuseum zu Amsterdam aufgestellt). Das merkwürdige Werk ist bekanntlich 1642 gemalt. Unsere Abbildung gibt die halbe Figur des Anführers Frans Banning Cocq wieder. Sie zeigt in charakteristischer Weise den Stil der besten Zeit. Ein Frauenbildnis des Rembrandtschülers Ferdinand Bol aus der Rotterdamer Galerie wird gegenübergestellt. Sogar in den kleinen Nachbildungen ist es klar, wie viel leerer und flacher der Schüler malte als Meister Rembrandt. Das Bolsche Bild stammt aus dem Jahre 1652.

Die vielen anderen Schüler Rembrandts, Gerbrandt van den Eekhout, die Fabritius, Renesse, Aart de Gelder, G. Flinck, N. Maes, und viele andere würden jeder für sich eine besondere Charakterisierung ihrer Technik beanspruchen, doch können wir aus der ganzen großen Familie der Rembrandtisten nur einen einzigen besonders hervorheben, u. z. Gerrit Dou; dies wegen der besonderen Stellung, die er schon dadurch einnimmt, daß er in seiner Kunst aus jenen kleinen feinen Bildern der Leydener Zeit des Rembrandt herausgewachsen ist, von denen oben die Rede war, dann auch deshalb, weil er seinerseits wieder eine Reihe von Schülern und Nachahmern hinter sich hat, deren Werke allenthalben in großen und kleinen Sammlungen zu finden sind. Dou behält bis in seine späte Zeit gewisse leise Nachklänge an die tokkierende Art, von der er ursprünglich ausgegangen ist, kann im übrigen aber als einer der besten Vertreter der Feinmalerei gelten. Wir bilden auf S. 88 und 89 eines seiner bekanntesten Gemälde ab, seinen





Abb. 14. Marktschreier von Gerrit Dou.
(Nach einer Photographie von Hanfstaengl in München. Siehe Seite 90.)

Marktschreier der Münchener Pinakothek, zu dem man auch W. Martins Arbeiten über G. Dou vergleichen möge.

Die Leydener Feinmaler aus der Nachfolge des Dou verfallen nicht selten ins Allzuglatte, ja Geleckte. Jede Geschichte der Malerei gibt hierüber Auskunft. Ein ziemlich kerniger Nachahmer des Gerrit Dou ist Math. Naiveu, von dem wir Seite 91 zur Vergleichung mit dem Vorbilde des Dou ebenfalls eine Marktszene abbilden. Von Naiveu ist mir mehr als ein Dutzend Gemälde in den heutigen Sammlungen bekannt. In alten Katalogen fand ich viel mehr, die ja wohl zum Teil noch erhalten sein dürften.

Noch ein anderer Nachahmer des Gerrit Dou sei (S. 93) im Bilde vorgeführt, und zwar der seltene Leermans, dessen Eremiten aus der Dresdner Galerie wir auf Seite 93 einfügen. Die photographische Vorlage wird der Güte des Herrn Direktors Dr. Woermann verdankt. Leermans hat eine ziemlich wechselnde Malweise, wie man aus den sicheren Bildern in Brüssel, Budapest, Kassel, Kopenhagen, Dresden unschwer entnehmen kann. In unserem Falle ist der Maler jedenfalls durch die zahlreichen Eremitenbilder des Gerrit Dou angeregt worden.

Im Gegensatz zur bescheidenen, delikaten, sauberen Technik dieser Meister stehen mehrere andere Künstler der Zeit, unter denen eben noch Aart de Gelder mit seinen aufdringlichen wüsten Pasten und seiner gesuchten Genialität hervorgehoben werden mag. Rasches Hinkratzen von Linien mit dem Pinselstiele, d. i. ein rohes Auskratzen aus der noch weichen dunklen Farbe bis zum helleren Grund (eine Art Sgraffito in Ölfarbe) ist vor dem Zeitalter Rembrandts nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Bei Rembrandt findet sich diese Technik z. B. am Barte des Ansloo auf dem bekannten Bilde der Berliner Galerie. Bei de Gelder, Christoph Paudiß (dem niederdeutschen Rembrandtisten) und Jan Lievens, bei Craesbeek auf seinem Hauptbilde in Sankt Florian habe ich es beobachtet, später bei manchen anderen. Nahezu regelmäßig machte Karl Andreas Ruthart, der Tiermaler, von dem

Kunstmittel des Einkratzens Gebrauch, und zwar bei der Wiedergabe von Tierfellen.

Eine etwas mechanische Herstellung von Baumlaub kommt bei holländischen Malern des 17. und 18. Jahrhunderts vor.



Abb. 15. Marktszene von Math. Naiveu.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien.)

Es ist die mittels Anwendung geteilter Pinsel, welche dieselbe Figur von Blattgruppen oftmals wiederholen. Bei den holländischen Italikern der Bothgruppe kommt das vor. Im 18. Jahrhundert wird diese Art durch de Beurs erwähnt.

Man kennt die geteilten Pinsel aus der Handwerksmalerei: diese braucht sie zum Marmorieren (Abbildungen solcher Pinsel bei: Von der Burg „Atlas der Holz- und Marmormalerei“ IV. Aufl. 1900).

Akademisches, lehrhaftes Wesen, bis zur ausgesprochenen Rezeptmalerei, in Italien vorbereitet durch die Carraccis, in Frankreich durch Niclas Poussin und seine Nachfolger, tritt in den Niederlanden wohl am deutlichsten bei Gerärd de Lairesse und seinen Schülern auf. In seinem großen Malerbuche gibt Lairesse Anweisungen, wie man die Körperfarbe von Frauen, Männern und Kindern mischt und aufsetzt (Kap. XI). Vor den häufig vorkommenden Bildern des Lairesse durchgelesen, haben diese Vorschriften einiges Interesse. Ein Frauenkörper wurde mit Weiß und Braunrot (gemischt) untermalt. Bei Fertigstellung wurde Weiß und Zinnoberrot benützt, bei einem Jünglingskörper etwas heller Ocker beigemischt. Den Körper eines Mannes untermalte Lairesse braunrot (mit wenig Weiß vermischt). Die weitere Ausführung geschah mit Weiß, Zinnoberrot und Ocker. Das „Retoquieren“ geschah dann mit Firnisfarbe. Die äußerste Höhung wurde naß in naß vertrieben.

Die Franzosen der Rokkokozeit sind trotz vieler Zusammenhänge mit älteren Meistern (z. B. des Fr. Boucher mit Rubens) zumeist sehr eigenartig und frei in ihrer Maltechnik. (Manche einzelne Beobachtung zu finden bei Ch. Moreau-Vauthier in „La peinture“ S. 41 ff.). Wie aus gleichzeitigen Stimmen erhellt, wurde vielen der damaligen Künstler ein übertriebener Verbrauch von Ölen vorgeworfen. Die Bilder vieler Künstler jener Zeit sind denn auch zumeist sehr weich und flüssig gemalt. Manche scheinen früh schon nachgedunkelt zu haben.

Von großem künstlerischen und technischen Interesse sind die pastos malenden Engländer des 18. Jahrhunderts, unter denen Joshua Reynolds wegen seiner kühnen Malweise höchst geschätzt, aber bezüglich der schlechten Erhaltung seiner Bilder auch berüchtigt ist (hierüber vieles bei Eastlake, vergl. auch „Zeitschrift f. bildende Kunst“ N. F. III S. 143).

Später vertrat in Deutschland Anton Raphael Mengs eine stark akademische Richtung. Über sein technisches Verfahren unterrichtet uns sein Schüler Christoph Fesel in einem



Abb. 16. Eremit von Leermans.
(Nach einer Photographie von F. u. O. Brockmann's Nachf., R. Tamme in Dresden.)

Büchlein: „Mahler Theorie“, das 1812 in Bamberg erschienen ist. Die „Fleischfarben“ wurden aus Rot, Gelb und Weiß gemischt. Eine Aufgabe, die für Mengs große An-

ziehungskraft hatte, war besonders die Wiedergabe der durchscheinenden Hautfarben. Fesel sagt darüber: „Mengs gab sich alle Mühe, in diesem Stück hervorzustechen, und pflegte es so zu machen: er untermalte seine Schatten um drey oder vier Grade heller, als sie seyn sollten, so auch die Reflexen: und erst im Ausmalen überging er sie mit einer dunklen Farbe, welche durchsichtig war, so daß der hell untermalte Schatten durch den dunklen hervorleuchtete, ebenso bei den Reflexen". Weiterhin heißt es: „Er überging bey dem Übermahlen seine ziemlich blaugrüne Mezzo Tinta mit einer etwas rothen Farbe". Als Pigmente, die im Kreise des Mengs gebraucht wurden, nennt er: „gemeines und venetianisches Bleyweiß", „Schiefer- und Kremserweiß". „Gelbe Farben sind neapelgelb, lichter und dunkler Ocker. Rothe sind: gebrennter lichter und dunkler Ocker, rothe Hausfarb, Lack, Karmin und Zinnober, englisch roth, oder gebrennter grüner Vitriol. Blaue Farben sind folgende: berliner Blau und Ultramarin. Schwarze Farben: gebrennte Weinrebenkohlen, gebrennte Pfirschenkern, gebrenntes Elfenbein, und Frankfurter Schwärze". Dann fügt Fesel noch hinzu: „Es bedienen sich auch einige Mahler noch anderer Farben, welche Saftfarben genennet werden".

Ein grünliches Untermalen pflanzte sich von Fesel auf G. v. Kügelgen fort, der es aber nach einiger Zeit aufgab (vgl. Constantin v. Kügelgen „Gerhard v. Kügelgen" [1901] S. 14).

Andeutungen über die Technik des Mengs gibt auch das Büchlein „Praktischer Unterricht in der Mahlerei, aus dem Italienischen des Ritter A. R. Mengs" (Nürnberg 1783, später auch übersetzt von G. Schilling). Bezüglich der Mengsschen Malweise ist auch des Künstlers Selbstbildnis zu beachten (Wien, Palais Erzh. Albrecht, jetzt Friedrich) mit einem untertuschten Bildchen auf der Staffelei. Über die einzelnen Farben, die um 1784 in Frankreich gebraucht wurden, äußert sich N. Langlois in seinen Noten zu Dufresnoys lateinischem Gedichte De arte graphica (Ausgabe mit französischer Übersetzung 1784 S. 200 ff.).

Die nüchterne Zeit des Klassizismus, voran mit Louis David ist auch in ihrer malerischen Tätigkeit nüchtern und trocken, aber höchst überlegt und sorgfältig. Die Bilder aus

jener Periode haben sich meist vortrefflich erhalten. Die alten Überlieferungen hatte man übrigens nicht nur im Staate, sondern auch in den Malerwerkstätten über den Haufen geworfen. Die Fäden der Überlieferung wurden zerrissen. Den nächsten Generationen lag es ob, in technischer Beziehung wieder von vorn anzufangen. Und so ist denn das 19. Jahrhundert recht eigentlich das Zeitalter der Versuche in allen erdenklichen Techniken geworden. Gar in den jüngsten Jahrzehnten ist bald da, bald dort eine alleinseligmachende Malweise erfunden worden. Alles das mußte so kommen und ist vielleicht ganz vortrefflich. Viele Vorteile werden sich ergeben. Doch stehen wir heute noch viel zu nahe an den neuen Ereignissen, um klar und unparteiisch zu sehen. Vermeintliches und wirkliches Zurückgreifen auf alte Verfahren, allerlei Geschäftskniffe neben den lautersten Absichten, alles das verwirrt noch den Blick. Manche Beobachtung läßt sich allerdings festhalten. Die Nazarener haben unendlich solid gemalt und sich die guten Italiener um 1500 genau angesehen, saubere Kartons gezeichnet und aufgepaust. In anderen Richtungen, zumal in England, hat der Gebrauch von allerlei Trockenmitteln und das willkürliche Auftragen der dicksten Farbenschichten zwar große augenblickliche Erfolge gehabt, aber die Haltbarkeit der Bilder geschädigt. Durch klug gehandhabte Technik ist die Malerei der meisten englischen Präraffaeliten ausgezeichnet. Auf dem Festlande können die Alt-Wiener fast alle als Muster sorgsamer Ausführung und haltbarer sicherer Malerei (reiner Ölmalerei) angeführt werden. Manche bereiteten sich ihre Farben noch selbst. Und den Bildern kam das zugute. (Die gewöhnliche Ölmalerei des reifen 19. Jahrhunderts ist beschrieben in den Büchern von Bouvier, L. H. Fischer, Emmy Gordon und anderen. Siehe auch „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. I S. 206 ff). Schwind war für die Wasserfarbe geboren und wußte mit der derben Palette des Ölmalers nicht ebenso umzugehen. Von großer technischer Vollkommenheit sind die meisten guten französischen Bilder des 19. Jahrhunderts bis

gegen 1890. P. Delacroix war ein Experimentierer, der nicht ungern theoretisierte und vom Verehren der Zeichnung (und des Meisters der Zeichnung Ingres) nach und nach Kolorist wurde. 1824 notiert er sich noch in Anlehnung an Ingres Wahlspruch (Le dessin est la probité de l'art) als wichtigstes in der Malerei die Konturen. 1830 achtet er schon sehr auf die kalten Reflexe vom Himmel und auf die warmen vom Boden. Für die badende Frau wählte er im Fleisch gewöhnlichen Lokalton und in den Lichtern venezianisch Rot und Weiß, dazu auch Neapelgelb und Weiß. Die Schatten untermalte er orangegelb so warm als möglich. 1844 bringt er zu Papier: Wann der Fleischton zu weiß geworden ist, weil man zu viel kalte Töne aufeinander gesetzt hat, so darf man sich nicht scheuen, die warmen Töne der Untermalung wieder ganz energisch hinzusetzen und dann von neuem hineinzumalen. So kam es zu vielfachen dicken Farbenlagen, die nicht immer haltbar waren. Die Belgier des 19. Jahrhunderts malten vorsichtiger. Wie schon angedeutet, wurden gegen das Jahrhundertende überall technische Versuche gemacht, neue Farbstoffe bereitet, neue Bindemittel versucht; man erinnere sich an die Kaseinmalerei in Berlin, an die Mussinifarben, an die Pereirasche Tempera, an viele neue Pigmente, an Raffaellis Ölfarbenstifte und an vieles andere. Zu den berüchtigt sorglosen Malern aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte besonders H. Makart, der sich durch die augenblickliche glänzende Wirkung nasser, frischer Asphaltmischungen bestechen ließ, ohne an die Haltbarkeit seiner Werke zu denken. Man muß Makarts Bilder auf der Staffelei oder bei den ersten Ausstellungen gesehen haben, um darüber urteilen zu können. Seither haben sie alle in der Farbe oder sonstwie gelitten. Böcklin, so überaus erfahren in technischen Dingen, tadelte besonders Makarts Anwendung von Asphalt. Vielleicht hat Böcklin seinerseits wieder zu viel experimentiert. „Alle Farben, die in Böcklins Bereich kamen, wurden von ihm untersucht und probiert" (M. L. Lasius: A. Böcklin, 1903). Demnach war auch bei

Böcklin von einer einheitlichen Malweise keine Rede (Herm. Popp, Malerästhetik 1902 S. 101 ff., A. W. Keim, Über Maltechnik 1903 S. 36 ff. und E. Bergers, Böcklins Technik). Er malte in den verschiedensten Techniken. Böcklins „Tempera" ist einmal die, dann jene. Man liest von Harztempera, dann wieder von Leim, von Eiweiß und von Glyzerin, einem Bindemittel, das Böcklin nach Passinis Vorgang in den 60er Jahren oft benutzte. (Hierzu Tschudi und Flaischlen: Rud. Schicks Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868 und 1869 über A. Böcklin.) Die erste Ausführung der „Villa am Meere" für den Grafen Schack war in technischer Beziehung unsolide gemalt und verdarb nach kurzer Zeit. Schack bestellte eine zweite Ausführung, die sich besser hielt (vgl. das „Verzeichnis der Gemäldesammlung des Grafen Ad. Friedr. v. Schack" 1879 Nr. 82 und 117 und Schack: „Meine Gemäldesammlung" 2. Aufl. S. 143 f. Zu Böcklins Palette, beziehungsweise zu seiner Farbenwahl zu vergl. Adolf Frey „Arnold Böcklin" und in „Technische Mitteilungen für Malerei" 1904 (XXI. Nr. 5). Hans v. Marées versuchte sich viel in Tempera, blieb aber schließlich der Ölmalerei treu (vergl. Popp und die dort genannte Literatur). Hans Thoma benutzt Eiweißtempera und verseiftes Wachs in Mischung (Brief an Artin).

Gegen 1900 wurde an vielen Orten in technischer Beziehung gar sorglos und locker gemalt. „Der Krieg" des genialen Stuck dient in dieser Beziehung oft als Paradigma. Viele Bilder von Besnard, dem feinfühligen Farbenkünstler, manche von dem trefflichen interessanten Anders Zorn und von vielen anderen Modernen sind so unvorsichtig gemalt, daß sie schon wenige Jahre nach ihrer Entstehung deutliche Spuren von beginnendem Verfall erkennen lassen.

Eine Erscheinung, die sich zwar im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon vorbereitet hat (z. B. durch den älteren Hildebrand), aber erst gegen 1890 deutlich zutage trat und allgemein bekannt wurde, ist der Pointillismus. Previati und Segantini sind als diejenigen zu nennen,

die den Grundsätzen des „Divisionismus" zum Durchbruch verholfen haben. Signac und Rysselberghe sind allbekannt als die modernen Vertreter der Auflösung flächenartigen Farbenauftrages. Statt der Pigmentmischung auf der Palette streben diese Künstler eine optische Mischung der Farben dadurch an, daß sie verschiedenfarbige Fleckchen nahe nebeneinander setzen und verlangen, daß der Beschauer einen sehr weiten Abstand vom Bilde nehme, um die Flecke („Pünktchen") nicht mehr einzeln, sondern in optischer Mischung zu sehen (vgl. S. Exner, Studien auf dem Grenzgebiete des lokalisierten Sehens; Pica, L'arte europea in Venezia 1895; Friedls „Weltpost" Neue Folge I. Jahrg. 1897 S. 98; Jacques Jägers Wiener Almanach 1900 S. 272 f.; Tommaso Bresciani: Giovanni Segantini S. 21 ff. und Hevesis Artikel im Wiener Fremdenblatt vom 14. Mai 1901).

Einen freundlichen Eindruck habe ich von der Ausstellung für rationelle Malverfahren in München 1893 empfangen, wo viel Belehrendes zusammengestellt war. Auch seither erfuhr man von dem Wirken der Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren viel Vorteilhaftes (vgl. hierzu besonders A. W. Keim, Über Maltechnik 1903).

Auf eine Besprechung von Farbstoffen im einzelnen und auf die Bereitungsweise derselben kann hier ganz und gar nicht eingegangen werden. Der Wißbegierige wird stets zu de Piles Éléments de la peinture, zu Montaberts großem Traktat, zu Marcucci, Bouvier, Ludwig, Eibner, Linke, Church und zur reichen Literatur über Chemie, in erster Linie zu Genteles „Lehrbuch der Farbenfabrikation" greifen müssen, er wird bei den Quellenschriften für ältere Maltechniken nachlesen und die Bücher von Eastlake und der Merrifield aufschlagen, um sich über die Bereitung und Anwendung einzelner Farben in vergangenen Zeiten klar zu werden. Vieles steht in Keims „Mitteilungen für Maltechnik" und seinem Buch von 1903. Man beachte auch R. Lemoine und Ch. du Manoir, Les matières premières employées en peinture artistique et industrielle, ein Buch, das auch für

die nächstfolgenden Abschnitte in Betracht kommt. Ein sicheres Unterscheiden der Pigmente und ihrer Mischungen an alten Bildern gehört zu den schwierigsten, heute zum Teil noch unlösbaren Aufgaben der Kennerschaft. So leicht wie manchmal bei Ultramarin, Zinnober, Mennige, Bleiweiß ist die Sache durchaus nicht immer. Namentlich die so oft verfälschten Pigmente der jüngsten Jahrzehnte geben viel zu denken.

Seit den Veröffentlichungen A. v. Pettenkofers über Ölfarbe ist man sich theoretisch darüber klar, warum einige Pigmente stark deckend wirken und rasch trocknen, wie Bleiweiß, warum andere halb durchscheinend sind, wie etwa die Ockerarten, und woher es kommt, daß wieder andere eine sehr geringe Deckkraft haben, sich zu „Lasuren", überhaupt zu dünnem flüssigen Auftrag vorzüglich eignen und langsam trocknen, wie Beinschwarz, Kobaltblau, Terra di Siena. Es liegt an der verschiedenen Menge von Bindemitteln, deren sie beim Anreiben bedürfen, um jene breiartige, salbenartige Konsistenz zu erhalten, die sie zum Malen haben müssen. Je weniger Bindemittel zwischen den einzelnen Pigmentkörnern nötig ist, um den Brei zustande zu bringen, desto näher aneinander werden die Körnchen liegen, desto mehr Deckkraft wird die Farbe haben. Auf 100 Gewichtsteile Bleiweiß und Zinkweiß kommen beim Zurichten nur 12 und 14 Teile Leinöl als Bindemittel; Goldocker bedarf 66 Teile, Terra di Siena (gebrannt) 181; Terra di Siena (naturell) sogar 240 (vgl. Pettenkofer, Über Ölfarbe. 1902 S. 11). Die käuflichen Farben sind je nach der Firma und je nach der Zeit, aus der sie stammen, sehr ungleichmäßig, leider oft auch verfälscht. Hierzu A. W. Keim, Über Maltechnik (1903) und Keims „Technische Mitteilungen über Malerei" (in verschiedenen Jahrgängen). Über die Wirkung der Pigmente, der deckenden sowie der lasierenden, auf weißem, auf schwarzem und auf farbigem Grunde hat Heinrich Ludwig beherzigenswerte Beobachtungen zusammengestellt, die ebenso für den ausübenden Maler wie für den Betrachter alter Gemälde von Nutzen sind. Deckende Farben wirken in dünnsten Schichten wie trübe

Medien, so daß Bleiweiß auf hellweißem Grunde wie eine dünne Beschmutzung aussieht. Die lasierenden Farben bringen auf weißem Grunde die schönsten Wirkungen hervor (vgl. H. Ludwig, Die Technik der Ölmalerei. 1893 I S. 88 ff., S. 163 ff. und II S. 178 ff.). Vom Durchwirken farbiger Gründe spricht auch G. de Lairesse in seinem großen Malerbuch, IV. Buch 1. Kap. Alle großen Meister der Vergangenheit hatten praktische Kenntnisse von diesen Dingen.

4. Der Firnis. Die künstlerisch wirksamen Farbenschichten der Staffeleigemälde und Galeriebilder wurden in der Neuzeit fast immer, im Mittelalter wohl meistens, mit Firnis überzogen. Dieser Gebrauch des Firnisses reicht offenbar sehr weit zurück und scheint im alten Ägypten schon bekannt gewesen zu sein. Im 10. Jahrhundert nach Christo lehrt Heraclius, wie eine Tür erst mit roter Ölfarbe bestrichen und dann mit einem Ölfirnis überzogen werden kann. Er lehrt die Bereitung dieses Ölfirnisses. Was uns für die Zwecke dieses Handbuches aber mehr interessiert, ist der Umstand, daß gegen Ende des Mittelalters sicher nachweisbar Temperabilder gefirnißt wurden. Ein Rezept hierfür gibt das Malerbuch vom Berge Athos (Übersetzung Didrons S. 38). Bei Theophilus wird die Bereitung eines Gemäldefirnisses gelehrt (Kap. 21, Ölfirnis). Cennino Cennini schließt sich an (Kap. 155 und 156). Er warnt sogar schon vor dem zu frühen Firnissen der Bilder. Italienische Handschriften aus dem 15. und 16. Jahrhundert sprechen dann abermals von Firnissen, eine sogar ausdrücklich von einem vernice für dipinture di tavola e di tela und einer Art Mastixfirnis da darsi a' quadri vechi, also einem Überzug für Tafeln, Leinwandbilder und sogar für alte Gemälde (Merrifield II 489, 522, 629, 633, 691). Ziemlich früh scheinen auch die Niederlande das Firnissen von Gemälden angenommen zu haben. Ob man an den altburgundischen Bildern des Dijoner Altarschreines (entstanden gegen Ende des 14. Jahrhunderts) wirklich alten Firnis gefunden hat, ist allerdings nicht so sicher, als man es hingestellt hat, doch ist eher anzunehmen als zu bezweifeln,

daß sie zu ihrer Entstehungszeit einen Firnisüberzug erhalten haben. Dies ist im höchsten Grade wahrscheinlich bei den Bildern der Van Eycks. So gut wie sicher gehen wir, wenn wir annehmen, daß Memlinc und seine zeitgenössischen Maler ihre Bilder gefirnißt haben. Weale (in Hans Memlinc S. 22) teilt eine Urkunde mit vom Dezember 1490, in der es heißt: Item van onsen outaertaffelen ende beede de dueren buiten ende binnen te verwaeschen, scoen te makene ende doen vernische . . Für spätere niederländische Meister ist der Gebrauch des Firnisses einfach gar nicht fraglich. Die Substanzen waren freilich gewiß sehr verschiedene. Der Kreis des Rembrandt scheint Mastixfirnis in Anwendung gezogen zu haben, wie man durch Hoogstraetens Inleyding erfährt. Erst sagt Hoogstraeten, daß das Firnissen von Gemälden von alters her im Gebrauch war (de schilderijen te vernissen was van outs in gebruik). Dann sagt er: „Unser Firnis aus Terpentin, Terpentinöl und gestoßenem Mastix geschmolzen ist recht passend für unsere Werke“. Noch um 1800, ja noch 1827 galt diese Mischung als holländischer Firnis, wie man aus den Büchern und Heften von Joh. Quir. Jahn und Köster mit Bestimmtheit entnehmen kann.

Rubens scheint nicht oder nicht immer mit Mastix gefirnißt zu haben, wie Eastlake (I S. 520) nach alter Quelle mitteilt, sondern mit einem Firnis, der aus Terpentinöl mit Bleiglätte bereitet war.

Um auch vom Gebrauch des Firnisses bei den Deutschen zu reden, sei darauf hingewiesen, daß Dürer den Firnis als einen Schutz für seine Werke ansah. Er firnißte auch wiederholt und tut dessen Erwähnung in seinen Briefen an Jakob Heller aus den Jahren 1508 und 1509.

Daß Lionardo da Vinci bemüht war, seinen Bildern auch durch Firnisüberzüge große Haltbarkeit zu verleihen, bezeugt eine Stelle bei Vasari, in der Lebensbeschreibung des Lionardo. Viele Nachrichten über Firnisse älterer Meister sind in dem Buche zusammengestellt, das den langatmigen

Titel führt „Über den Gebrauch des Firnis in der Mahlerey, ein Sendschreiben des berühmten Landschaftmalers Philipp Hackert .... übersetzt von F. L. R.“ (Dresden 1800*).

Bei den meisten älteren Bildern sind wir nicht mehr imstande anzugeben, welchen Firnis sie ursprünglich gehabt haben. Das Entfernen des alten Überzuges wurde mehr als ein Jahrhundert lang sehr schwungvoll betrieben. Was man heute an Firnissen auf den Bildern sieht, reicht selten über 50 Jahre zurück.

Beim Neuauftragen von schützenden Lagen ist, wie es scheint, besonders im 19. Jahrhundert viel gesündigt worden. Interessante Mitteilungen über die schlechte Wirkung von Eiweißüberzügen an den Bildern in herzoglich braunschweigischem Besitz, über die gefährlichen Versuche des Malers Weytsch an ebendenselben Bildern mit trocknenden Ölen und über die Mißgriffe des Firnisfeindes Riedel in Dresden mit seinen Blumenölen gibt Burtin in seinem bekannten Traité théorique et pratique von 1808 Auskunft. Derlei mißglückte Versuche rechtfertigen wohl die Fragen nach der Qualität und den verschiedenen Arten der Firnisse. Lucanus gibt (in der 2. Auflage seiner Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde 1832) eine etwas verworrene Einteilung in Wasserfirnisse, Weingeistfirnisse, Essenzfirnisse und Retuschierfirnisse. Lösungen von arabischem Gummi, Hausenblase, Kandiszucker heißen bei ihm Wasserfirnisse, denen er auch Rindsgalle und Eiweißüberzüge beigesellt. In den übrigen Rubriken sind Harzfirnisse von verschiedener Bereitungsart und Ölfirnisse zusammengewürfelt. Es ist denn auch bei den ungezählten Rezepten und abweichenden Benennungen und Taxierungen recht schwierig, eine klare Einteilung zu schaffen. Ziemlich scharf gesondert sind etwa die sog. Wasserfirnisse, z. B. Kandiszuckerlösung, Eiweißüberzüge und Harzfirnisse, diese a) Essenzfirnisse (aus Harzen bestehend, z. B. Dammar oder Mastix, in Terpentinöl und Weingeist oder in Terpentinspiritus gelöst), b) Öl-

*) Hackerts Schrift wurde kritisiert in Meusels Neuen Miszellaneen artistischen Inhalts (III. Bd. IX. Stück S. 37 ff.).

firnisse (bei denen vegetabilische trocknende Öle, etwa von Mohn oder Lein, eine Hauptrolle spielen, freilich aber auch Harze als feste Bestandteile erscheinen). Nähere Angaben über Leinölfirnis finden sich in Max Wegers Arbeit „Sikkative und Firnisse" in „Chemische Revue über die Fett- und Harzindustrie" 1897 Heft 21, 22, 23 und 1898 Heft 1, wo auch weitere Literaturangaben angemerkt sind.

Bei Pernety, Fernbach, Köster, Lucanus, Marcucci, Bouvier, Merimée, Eastlake, Ludwig, Pettenkofer und anderen findet man vieles über einzelne Firnisarten und ihre Herstellung, viele Winke auch gelegentlich in A. Keims „Technischen Mitteilungen für Malerei". Die Balsamüberzüge reihen sich den Firnissen an, sind aber mit ihnen nicht zu verwechseln.

Am besten bewährt hat sich wohl der Mastixfirnis, der am längsten hell und durchsichtig bleibt, wogegen der von Lucanus, erst 1828, erfundene und so warm empfohlene Dammarfirnis unter der Einwirkung der Luft schon nach etwa 10 bis 20 Jahren trübe wird und sich nur unter Abschluß der Luft durchsichtig erhält, was also bei Gemälden nicht durchführbar ist. Ich besitze z. B. Dammarfirnis, der 1872 oder 1873 gekauft ist, und längst eine milchige Trübung aufweist. Anfangs wurde er bläulich, dann grünlich. Alte Ölfirnisse zeigen starke Verfärbungen und werden leicht fleckig. Böcklin hat, wie mit den Farben, so mit Firnisüberzügen viel experimentiert, mit Bernsteinfirnis, der braun wird, mit Kopaivabalsam, mit Mastixfirnis, endlich sogar (gewiß zum Schaden der Bilder) mit Spermazet (vergl. die Arbeiten von Lasius, Flörke, Tschudi und Flaischlen über Böcklin an zahlreichen Stellen).

In neuester Zeit wird leider auch Celluloidlack (Zaponlack) zu Gemäldeüberzügen verwendet. Man muß seines Nachdunkelns und seiner schweren Löslichkeit wegen vor seiner Anwendung warnen. (Dazu „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" II. Bd. S. 45. Aufsatz von Bentz in Basel). Über andere neu erfundene Überzüge, die den Firnis ersetzen sollen, berichten A. Keims „Technische Mitteilungen für Malerei"

XXVII, Nr. 9. Man wendete vielfach auch gefärbte Firnisse an, um den „Galerieton" alter Bilder nachzuahmen. Die sogenannte Canonlasur war nichts als tingierter Firnis. Durch das Abnehmen solcher Überzüge wird ein Bild schwer geschädigt und um die Wirkung gebracht, die der Maler beabsichtigt hatte.

Viele Sammler hegen ein Vorurteil gegen das Firnissen der Bilder. Wir wollen es versuchen, den Vorteilen des Firnissens das Wort zu reden, wobei ganz davon abgesehen wird, daß die großen Meister der Neuzeit alle ihre Bilder gefirnißt haben oder wenigstens den obersten Farbenschichten Firnis beizumischen pflegten.

Die Firnisüberzüge von Gemälden haben eine mehrfache Bedeutung. Zunächst dienen sie einem optischen Zwecke, indem sie bei Bildern, die schon trocken sind und an der Oberfläche matt werden („einschlagen"; die Franzosen nennen diesen Zustand l'embu), die Farben wieder frisch erscheinen lassen. Dies wird dadurch bewirkt, daß der dünnflüssige Firnis das verschrumpfte, zum Teil verflüchtigte Bindemittel in den obersten Schichten wieder ersetzt (Pettenkofer). In diesem Sinne verhindert der neu aufgetragene Firnis auch eine Zeitlang jene eben angedeuteten Veränderungen der Farben, welche dadurch entstehen, daß ihr Bindemittel in feinsten Spalten und Röhrchen Luft in sich aufnimmt, an Stelle der flüchtigen Bestandteile, die es mit der Zeit an die Luft abgegeben hatte. Müssen wir uns doch ein frisch gemaltes Ölbild so vorstellen, als sei es eine flach ausgebreitete Ölmasse, in der die Farbenteilchen wie unzählige Inseln verteilt sind. Die Farbenkörperchen widerstehen allen gewöhnlichen Schädlichkeiten in der tapfersten Weise. Die Öle dagegen trocknen und unterliegen allen Einflüssen, die unvermeidlich durch Luft, Licht, Wärme, wohl auch durch andere Strahlungen, durch Feuchtigkeit, Trockenheit bedingt werden. Beim Austrocknen bilden sich kapillare Räume, in welche Luft eindringt, deren Lichtbrechung bekanntlich eine ganz andere ist als die der Maleröle. Die Farbe wird dadurch trübe und verliert ihren richtigen Ton, ihre Leuchtkraft.

Um solche Trübungen zu verhüten, ja sogar öfters sie zu heilen, überstreicht man Ölgemälde, wohl auch Temperabilder, mit Harzfirnissen, die also in die kapillaren Räume der Farben mehr oder weniger tief eindringen. Ist so ein Bild mehrmals stark ausgetrocknet und danach mehrmals gefirnißt worden, so kann man annehmen, daß die Harzteilchen ziemlich tief eingedrungen sind. Man wird also manche Angaben von der Beimischung des Firnisses zu den Farben beim Malen selbst mit großer Vorsicht aufnehmen müssen, auch wenn der Restaurator beim Putzen nach seinem Getaste und Geruche, oder der Chemiker durch seine Untersuchung die obersten Schichten als Firnisfarbe erkannt haben sollte. Daß übrigens wirklich nicht selten Firnis zur Ölfarbe beim Malen zugesetzt wurde, steht nach einigen zuverlässigen Rezepten außer Zweifel. Ließe man Ölbilder ohne Firnis, so würden sie sehr rasch zugrunde gehen. Denn die Veränderungen des Trübwerdens und Absterbens, die nun einmal nicht zu vermeiden sind, träfen dann unmittelbar die Farbenschichten. Bei gefirnißten Bildern aber muß erst der Firnis von der Atmosphäre angegriffen und so gut wie ganz verzehrt oder getrübt sein, bevor die künstlerische Leistung selbst in Gefahr kommt. Die Trübung des Firnisses signalisiert den beginnenden Zerfall, noch bevor ein wesentlicher Schaden angerichtet ist. Bisher haben wir den Firnis als optisches Medium und als Beschützer vor den unmerklichen Angriffen der atmosphärischen Luft betrachtet.

Ein Firnisüberzug schützt aber auch vor den gewöhnlichen handgreiflichen mechanischen Schädigungen.

Das Entfernen des Staubes (ob es nun mit Seidentüchern, Federbüscheln, Fuchsschwänzen, weichen Lederlappen oder was immer geschehe) würde die nackte Farbenschicht unmittelbar abnutzen. Ein dünner Firnisüberzug, der, wohlgemerkt, von einer plumpen Lackschicht streng zu unterscheiden ist, dient nun als isolierende, schützende Schicht, wenigstens für einige Zeit. Bleiben wir also immer bei der guten alten Sitte, unsere Gemälde zu firnissen. Von Einsichtigen wurden die

Vorteile eines Überzuges mit Harzfirnissen stets erkannt, wie sich denn auch Quandt dahin aussprach (in einer Note zu seiner Übersetzung der Lanzischen Geschichte der Malerei II S. 185). Vor Eiweißüberzügen kann im allgemeinen gewarnt werden, auch bei modernen Gemälden. Lucanus erwähnt Kandiszuckerschichten und Eiweißüberzüge als Trennung der Malerei vom Firnis, und Fernbach macht darauf aufmerksam, daß sich derlei trennende Eiweißlagen auf den Bildern von Alt-Wiener-Meistern vorfinden („Die Ölmalerei“ 1843).

Die Erfahrung lehrt, daß Bilder, die man 50 und mehr Jahre ohne jeden Firnis hängen gelassen hatte, völlig stumpf und grau geworden sind, nicht vom Staub allein, der sich ja mit Blasebälgen ziemlich gründlich entfernen und schließlich mit Wasser abspülen oder abtupfen läßt, sondern hauptsächlich durch einen Zerfall der Farbenschichten selbst, der in allen Fällen eine schwere Schädigung des Kunstwerkes bedeutet, sollte er sich auch manchmal wieder teilweise beheben lassen. Auch Gemälde, die ursprünglich wohl ganz sorgsam gefirnißt worden sind, halten ohne Erneuerung der schützenden Decke dem Zerfall nicht stand, da Harzfirnisse und viele andere an Volumen mit der Zeit einbüßen und, wie wir gesehen haben, früher oder später gewisse Veränderungen erleiden, die ihre schützende Kraft immer mehr vermindern. In den Korridoren und den ungeheizten Zimmern von alten verwahrlosten Schlössern sieht man nur zu oft ganz typische Beispiele solcher Vernachlässigung des Firnisüberzuges. Am besten haben sich erfahrungsgemäß jene Bilder erhalten, deren Firnis man niemals hat gänzlich verkommen lassen, was bei vielen Bildern altehrwürdiger fürstlicher Gemäldesammlungen wohl angenommen werden darf.

Einige alte Literatur wurde schon oben im Text erwähnt. Ich füge noch hinzu Montabert, Traité IX 68 ff. über einen Retuschirfirnis von 1792. Lange Zeit nannte man einen Firnis nach Correggio und Parmeggianino. Hierzu vergl. hauptsächlich Orlandi, „Abecedario“ (1753) S. 549 und J. O. Jahns Schrift (1803) S. 67. In neuerer Zeit handelten viele Malerbücher vom Firnissen, u. a. auch F. F. A. „Über Landschaftsmalerei“ (1842) S. 250 ff. (Alt-Wiener

Praxis) und die schon genannten Bücher von Lemoine und Monier, von Ludwig Hans Fischer, E. Voß, Ris-Paquot. Von Bedeutung ist die „Chemische Revue über die Fett- und Harzindustrie, begründet von J. Klimont, herausgegeben und redigiert von Robert Henriques", die in den 1890er Jahren zu erscheinen begann.

Unsere Erörterungen haben uns nunmehr zu den Krankheiten der Bilder und zu den Alterserscheinungen herangeführt. Man könnte dieses Kapitel als die Pathologie der Gemälde bezeichnen, wenn nicht Ed. Engel den drohenden Finger erheben würde.

Eine besondere Untersuchung ist gewöhnlich nötig, um festzustellen, ob ein Bild krank oder gesund ist, und allfällig, an welcher Krankheit es leidet. Nicht immer genügt das Beschauen der Schönseite. Zumeist müssen alle Seiten genau beguckt werden.

Ein altes Vorurteil stemmt sich dagegen, ein Bild auch auf der Kehrseite zu betrachten oder gar zu studieren. Dagegen ist einiges zu sagen. Vor allem mögen wir uns daran erinnern, daß es doppelseitig bemalte Bilder in großer Anzahl gibt, wobei nur im Vorübergehen alte Altarflügel erwähnt seien. Aber auch einseitig bemalte Bilder sind ja nicht nur zum ästhetischen Betrachten da, sondern auch zum Studium, und zwar als kunstgeschichtliche Urkunden. In weiteren Abschnitten des Handbuches, besonders im Kapitel über kunstgeschichtliche Beurteilung von Gemälden, erfahren wir noch, daß auch die Hinterseite der Bilder zu beachten ist. Und was die Materialien anbelangt, die im 1. Kapitel besprochen worden sind, so ist es nicht zweifelhaft, daß sie am leichtesten an den Rändern und an der Kehrseite aufzufinden sind. Ein Gemälde ist eben nur für den starren Theoretiker eine künstlerisch wirksame Oberfläche; für nachgiebigere Geister ist es ein dreidimensionaler Gegenstand, dessen Studium nicht mit der Betrachtung einer Seite allein abgefertigt werden kann.

5. Schäden an den Bildern. Zur Beurteilung der materiellen Beschaffenheit gehört es zweifellos, sich über den Erhaltungszustand der Gemälde klar zu werden, die uns vor Augen kommen. Beschädigungen, Spuren vorgenommener

Restaurierung, besonders aber die unvermeidlichen Alters-erscheinungen sind uns hier von Wichtigkeit.

Die Histoire de la peinture ancienne, die 1725 in London erschienen ist, zeigt auf dem B. Picardschen Titelblatte in drastischer allegorischer Darstellung die Zeit als Zerstörerin der Gemälde. Die Rolle der Zeit wird von Saturn, einem bärtigen, geflügelten Greise, gespielt, der sich über eine Menge von Kunstwerken hingeworfen hat und eben daran ist, sie zu verzehren. Des Gedankens von der zerstörenden Einwirkung der Zeit auf alle Gemälde, ob kostbare oder wertlose, können auch wir uns nicht entschlagen, wenngleich uns eine Allegorie nicht genügen darf. Wir müssen die Sache etwas prosaisch anfassen und uns klar machen, wo und durch welche Kräfte „die Zeit" unsere Staffeleibilder am meisten schädigt. Was sich dagegen tun läßt, wird uns gleichfalls von einiger Bedeutung sein.

Je nach den Stoffen, die man für den Malgrund, die Grundierung, die künstlerische Ausführung des Bildes und für den schützenden Überzug verwendet hat, sind eine Menge Schäden zu beobachten, sehr ungleich in ihrer Gefährlichkeit für den Bestand der Bilder und sehr ungleich in ihrer Bedeutung als diagnostische Merkmale. So unterliegen viele Bretter dem W u r m s t i c h, besonders die aus weichen Hölzern. „Wurmstich" wird hervorgerufen durch die Larven verschiedener Insekten aus der Gruppe der Borkenkäfer aus der Schädlingsfamilie Anobium (Scolytus, Hylesinus, Ips, Trypodendron). Lucanus sagt: „Vom Splinte befreites Eichenholz, Mahagoni-, Nußbaum- und Zedernholz ist nach meiner Erfahrung das solideste, auch dem Wurmfraß weit weniger unterworfen als das von Buchen, Birken und Obstbäumen." Schon früh suchte man gelegentlich durch Bestreichen der Bretter mit giftigen Substanzen dem Wurmstich vorzubeugen. Italienisches Pappelholz ist dem Wurmstich überaus stark unterworfen. Echter Wurmstich ist zwar ein Zeichen ehrwürdigen Alters, ohne daß sich eine bestimmte Grenze aufs Jahr nennen ließe, aber nur ein Anzeichen für das Alter des Brettes und nicht für die Ehrwürdigkeit der

Malerei, die ja auf ein altes wurmstichiges Brett erst ganz neuerlich aufgesetzt sein kann. Um Beispiele solcher neuer Gemälde aus Privatsammlungen wäre ich nicht verlegen. Anderseits ist das Fehlen des Wurmstiches kein Gegenbeweis gegen hohes Alter, da man zum mindesten seit Lionardos Zeiten Rezepte kannte, dem Wurmstich vorzubeugen.

Ist ein Brett durch die Bohrarbeit der Käferlarven ganz morsch und brüchig geworden, so wird eine Übertragung der Farbenschicht auf anderen Grund nötig, wovon noch die Rede sein wird. In manchen Fällen reicht die Durchlöcherung des Wurmstichs bis an die Schönseite. Meist schützt jedoch der weiße Grund vor einem Weiternagen der Insekten.

Das Sichverbiegen und Reißen der Malbretter sind weitere Schäden, die dem Eindruck viel gefährlicher werden, als der Wurmstich der Holzunterlage.

Leinwand wird nach Ablauf mehrerer Jahrhunderte meist brüchig und morsch und läßt sich von dieser Alterserscheinung in keiner Weise heilen. Das Glätten der Maltücher mittels Bimssteins, das beim Grundieren eine große Rolle spielte, mag in manchen Fällen die Bindung des Stoffes angegriffen haben, so daß bei einer Erweichung des Leimüberzuges durch Feuchtigkeit ein Zerfall der Leinwand ziemlich begreiflich erscheinen würde. Ist die leinene Unterlage einmal morsch oder ist die Grundierung erweicht, so treten bald Trennungen zwischen dem Malgrunde und der Grundierung, noch häufiger zwischen der Grundierung und der Farbenschicht ein, wonach eine Erneuerung der Unterlage meist nicht mehr zu vermeiden ist. Lucanus spricht davon, daß eine Grundierung mit Mehlkleister in der Feuchtigkeit am wenigsten haltbar sei. Ein Unterziehen mit neuer Leinwand oder ein wirkliches Übertragen der Farbenschicht auf eine ganz neue Unterlage unter Preisgebung der alten Leinwand wird in solchen Fällen seit mehr als hundert Jahren mit Erfolg angewendet. Wir werden davon noch hören.

Das Aufstehen von Blasen, das lever der Franzosen (auch boursouflage genannt), bildet häufig eine der ersten

Erscheinungen beim Zerfall des Malgrundes und verdient sofort die aufmerksamste Beachtung. Je früher hier von seiten eines geschickten Restaurators eingeschritten wird, desto leichter ist das Bild zu retten, zu erhalten. Denn die Blasen der Farbenschicht fallen bei der leisesten Berührung ab. Die entstehenden Lücken sind in den seltensten Fällen mit dem echten alten Material wieder zu füllen, weil die abgefallenen Bröselchen und Blättchen fast immer verloren gehen, bei Holzbildern ebenso wie bei Leinwanden.

Ein anderer Schaden von Staffeleibildern ist das Nachdunkeln und Nachbräunen. Das erstgenannte ist eine Veränderung innerhalb der Farbenschicht selbst, sei es, daß im Trocknen einzelne Töne dunkler werden, sei es, daß im Laufe der Zeiten beim Schrumpfen der Farbenschicht sich eine dunkle Grundierung mehr geltend macht, als es ursprünglich beabsichtigt war. Dieses Nachdunkeln bestimmter Farben liegt, wie J. O. Jahn 1803 andeutete, und wie man aus den Erörterungen Pettenkofers schließen kann, nicht in einer chemischen Veränderung der Pigmente, sondern in einer solchen der öligen Bindemittel. In dieser Beziehung sind Ei-Temperafarben, wenn einmal das Eiweiß hornig eingetrocknet ist, viel beständiger. Leimfarben sind äußerst empfindlich. Unter den einzelnen Farben der Malerei ist roter Zinnober ein Stoff, der meist nachdunkelt, und der sein Bindemittel leicht an die Unterlage abgibt. Wer hätte nicht beobachtet, daß aus den Tuben, die Zinnoberfarbe enthalten, das Öl sehr leicht bei den Fugen austritt. Zinnober haftet nur ganz locker auf der Fläche. Je nach der Grundierung, nach der Wahl der Farben und nach der Weise der Aufbewahrung werden manche Bilder im Altern braun. Dieser Zustand ist nichts als eine Abart des Nachdunkelns überhaupt. J. O. Jahn nannte das Nachbräunen auch „Patina“.

Die Ultramarinkrankheit gehört auch in die Reihe jener Schäden, welche durch eine Veränderung des Bindemittels hervorgerufen werden, das hier erst aufquillt und an die Oberfläche hervortritt, dann schrumpft und blind wird

und als ein trübes Medium die Leuchtkraft der Farbe beeinträchtigt. Da Leinöl bei den alten Gemälden des späteren Quattrocento und Cinquecento das wichtigste Bindemittel war, und da dieses Öl beim Eintrocknen eine runzelige Oberfläche bekommt, dürften manche Runzeln an ultramarinkranken Stellen auf Rechnung des Leinöls zu setzen sein. Das sog. „Auswachsen“ des Ultramarins, das ist sein starkes Vorwiegen über die weniger beständigen Farben, mit denen es vermischt oder übergangen ist, tritt besonders auffallend bei vielen altflandrischen Landschaften auf. Beispiele findet man in den frühen Kupferbildchen des Paul Bril, des Jan Brueghel I., des Peeter Gysels. Die eigentliche Ultramarinkrankheit, das Auspressen und Quellen des Bindemittels, scheint bei dünnen Lagen nicht vorzukommen und auch je nach der Beimischung anderer Farben, wohl auch anderer Bindemittel sehr verschiedengradig aufzutreten. Grüne Erde und andere Pigmente, die starken Gehalt an Tonerde aufweisen, bringen, nach Pettenkofer, ähnliche Erscheinungen hervor wie Ultramarin. Weißliche Verfärbung grüner Töne, die ohne Zweifel mit Ultramarin oder grüner Erde gemischt waren, findet sich an manchen Bildern des Jan Steen, z. B. an dem Geflügelhofe im Mauritshuis rechts bei einigen Blättern, an dem Steen Nr. 1374 des Ryksmuseums zu Amsterdam, an dem Steen (Hochzeit zu Kana) in der Dresdner Galerie (oben die Laubgewinde), ferner an dem Steen Nr. 339 der Antwerpener Galerie. Ebendort ist der Ph. Wouwerman Nr. 500 im Mittelgrunde ultramarinkrank. Als Beispiele seien noch angeführt der Adrian van de Velde Nr. 884 A in der Berliner Galerie, einige Werke des G. de Heusch in der Bruckenthalschen Galerie zu Hermannstadt, der Wynants Nr. 386 in der Königlichen Gemäldesammlung zu Kopenhagen und Furini's Magdalena in der Wiener Galerie, um nur etwas Weniges zu nennen. An den Bildern des Adrian van de Velde sind häufig im Grün ganze Strecken trüb geworden, was mit der Anwendung von grüner Erde zusammenzuhängen scheint. Die Trübung ist eine Folge wiederholter Niederschläge von Feuchtigkeit auf

jene besonders hygroskopischen Farben mit starkem Tonerdegehalt (Pettenkofer, „Über Ölfarbe". 1. Aufl. S. 25 und 33, 2. Aufl. S. 30 ff.).

Das allgemeine Nachdunkeln vieler Ölbilder schadet unter Umständen der Gesamtwirkung nicht im mindesten. Es mildert im Gegenteil die Grellheit mancher frischen Töne und führt zu einer gleichmäßigen angenehmen Gesamtwirkung des Kolorits, die nicht eben glücklich mit der Patina der Bronzen verglichen wurde. Hie und da ist das Nachdunkeln nur ein scheinbares, wofür schon Horsin Déon Beispiele in den Bildern des Rigaud namhaft gemacht hat.

Das Vergilben oder Nachgelben der Bilder liegt sicher im Firnis und den Bindemitteln und nicht in den Pigmenten. Hervorgerufen wird es durch Mangel an Licht, besonders bei Bildern, die erst vollkommen trocknen müssen. Rubens gibt (in einem seiner Briefe) den Rat, vergilbte Bilder in die Sonne zu stellen, welche sie ausbleicht. Die Tatsache, daß man moderne Ölgemälde, wenn sie nicht vergilben sollen, nicht auf längere Zeit vom Tageslicht absperren darf, ist allgemein bekannt. Alte Bilder scheinen gegen Lichtentziehung etwas widerstandsfähiger zu sein.

Das Nachgelben ist durch Sonnenlicht (und frische Luft), das Nachdunkeln und die Ultramarinkrankheit durch Pettenkofers Regenerationsverfahren zum Teil heilbar, was noch zu erörtern sein wird.

Das angebliche „Auswachsen" und „Durchwachsen" des Bolusgrundes hat eine andere Bedeutung als das Vorwiegen des Ultramarins. Es bedeutet gar nichts weiter, als daß der nachgedunkelte rote Grund bei allen Bildern, deren Lasuren und braune leicht lösliche Schatten in tausend Fällen von plumpen Händen zugleich mit dem Firnis abgenommen worden sind, mehr durchscheint, als es der Künstler ursprünglich beabsichtigt hatte, und dadurch störend wirkt. Auch muß man mit dem Schrumpfen der deckenden Farbenschichten rechnen, die sich von den Rändern der Lichter her etwas zurückgezogen haben. Von einer verzehrenden chemischen

Tätigkeit des Bolusgrundes ist bisher kein sicheres Beispiel bekannt geworden. Die Barockmaler stellen uns ganze Reihen von Beispielen zur Verfügung. Geradewegs typisch sind die Leinwanden des fruchtbaren Abbate Solimena. Beachtenswert ist jedenfalls für alle Pigmente und ihre Haltbarkeit die Mitteilung Pettenkofers, daß sich durchschnittlich jene Farben am besten erhalten, welche das wenigste Öl enthalten. Wir haben schon erfahren, daß Bleiweiß und einige helle Farben hierher gehören, wogegen die Terra di Siena mit ihrem starken Ölgehalte am wenigsten haltbar ist, was den ursprünglichen Ton betrifft. Die Bindemittel, namentlich die Öle, verändern sich zweifellos viel mehr als der Farbstoff selbst, der Jahrhunderte und Jahrtausende in derselben chemischen Zusammensetzung überdauern kann. Pettenkofer meint, daß die Farben, die mit Firnis und Kopaivabalsam vermischt werden, hell bleiben. Sicher bleiben sie heller als reine Ölfarben, und darin mag (soweit es die Beimischung von Firnissen betrifft) die erstaunliche Farbenfrische vieler alter Bilder, auch von solchen der Van Eycks und ihrer Schule, eine Erklärung finden. Einige Restauratoren, z. B. Jos. Prem in Wien, mischen daher gelegentlich für das Decken ausgekitteter und mit Firnis getränkter Stellen zur Ölfarbe auch etwas Mastixfirnis oder Kopaivabalsam (neben Terpentingeist).

Ein besonders häufiger Schaden an alten Bildern ist das Blindwerden des Firnisses. Bald in großen Flächen, bald in geringer Ausdehnung zeigt alter Firnis eine starke Trübung, eine weiße Verfärbung, die mit einem feinen Schimmelanflug eine gewisse Ähnlichkeit hat und deshalb auch oft genug als Schimmel bezeichnet wurde; es ist der chanci der Franzosen. Daß hier keinerlei organische Substanz die Trübung bedingt, also auch keine Schimmelpilze als Ursache anzusehen sind, hat vor Jahren Prof. Radlkofer in München nachgewiesen. Wirklicher Schimmel kommt nur an ganz vernachlässigten Bildern vor, die etwa an feuchten dunklen Orten aufbewahrt worden sind. An der Hinterseite von

Bildern, die an feuchten Wänden hängen, sieht man ebenfalls oft genug wirkliche Schimmellagen. Das Trübwerden der Firnisse an wohlgehaltenen, in trockenen Räumen aufbewahrten Bildern hat aber mit Pilzkolonien nichts gemein, sondern wird durch eine Art Veränderung im molekularen Zusammenhang hervorgerufen, durch ein Austrocknen, bei dem die verflüchtigten Stoffe feinste Lücken zurücklassen, in welche die Luft eindringt (siehe auch oben S. 90). Dadurch wird das optische Verhalten des Firnisses gegen früher so sehr verändert, wie etwa das einer dicken Spiegelscheibe, die man fein und klein zusammenstößt und dann ebenso ausbreitet, wie früher die unversehrte Glasscheibe ausgebreitet vor uns lag. Erst war sie höchst durchsichtig, nun sieht sie aus wie eine Lage Schnee. Läßt sich ein Mittel finden, die Luft zwischen den einzelnen Glasteilchen, also die Ursache des schneeigen Aussehens, zu entfernen oder durch eine Flüssigkeit zu verdrängen, welche dieselbe Lichtbrechung hervorbringt wie Glas, so wird die Fläche wieder durchsichtig werden. Zitronenöl ist eine solche Flüssigkeit, die gestoßenes Glas wieder durchsichtig erscheinen läßt. Ähnlich so verhält es sich auch mit blind gewordenem alten ausgetrockneten Firnis. Gelingt es, die feinsten Zwischenräume von Luft zu befreien, so wird der Firnis wieder seine Durchsichtigkeit erlangen. Pettenkofer erzielte dies in glücklicher Weise durch Dünste von Alkohol, die nicht nur die feinsten Zwischenräume eine Zeitlang selbst ausfüllen, sondern auch die Firnislage erweichen, wodurch der alte Zusammenhang und die alte Durchsichtigkeit wiederhergestellt wird. Auf wenige Minuten kann man diese Firnisse auch durch Überstreichen mit Wasser oder schwachen Putzmitteln, auf längere Zeit sogar mittels Terpentinöls wiederaufhellen; Kopaivabalsam dringt ganz besonders in die feinsten Zwischenräume ein und stellt die Durchsichtigkeit wieder her, und seine Anwendung wird der Behandlung mit Alkoholdünsten beigesellt, was wir beim Regenerieren noch kennen lernen sollen.

Das Waschen der Bilder mit Wasser führt gelegentlich zu Trübungen. Goethe erzählt in der „Farbenlehre“ sehr

launig einen Fall, der das Trübwerden des Firnisses an einem wenige Jahre alten Bilde durch Benetzen klar macht (Abschnitt über dioptrische Farben § 172). Halbtrockener (Dammar-) Firnis wird beim Anhauchen blau, wofür in neuester Zeit das schauerliche Wort „Blaulauf" gebildet worden ist (schade, daß Gemälde nicht auch noch an Rotlauf erkranken können. Erisypel und Cyanose der Gemälde! Vor manchen Operationen werden sie ohnedies schon chloroformiert, um sie weich zu kriegen).

Zu den wichtigsten Schäden an Gemälden gehört die Sprungbildung. Ihre Ursachen sind zweifellos sehr mannigfaltige. Man weiß, daß der Feuchtigkeitsgehalt der atmosphärischen Luft große Schwankungen aufweist, deren niemand ganz Herr werden kann. Auch bezüglich der Temperatur ist sogar bei der größten Sorgfalt in Heizung und Luftwechsel eine wirkliche Gleichmäßigkeit nicht zu erzielen. Die Stoffe nun, auf denen gemalt wird, sind in den meisten Fällen stark hygroskopisch, d. h. sie verändern Gewicht und Form beim Zunehmen oder Abnehmen des Feuchtigkeitsgrades der sie umgebenden Luft, so namentlich Holz, auch Leinwand und Pappe, weniger die meisten Steinarten, gar nicht die Metalle. Hygroskopisch ist auch der Leim, der bei Tausenden von Bildern in der Grundierung angewendet worden ist. Jede Schwankung im Feuchtigkeitsgehalt der Luft bedingt also kleine Formveränderungen, meist unmerkliche Biegungen der Unterlagen, auf denen die Farben ausgebreitet sind. Auch das Schwanken der Temperatur bedingt ähnliche Zerrungen, gewiß weniger durch den Unterschied der Ausdehnung der Farbenschichten und der Ausdehnung der Unterlage (also weniger durch die Verschiedenheit der Ausdehnungskoeffizienten) als durch das Veranlassen von örtlichen ungleichmäßigen starken Schwankungen im Feuchtigkeitsgehalt der Materialien an den Bildern. Wird eine Galerie, die den ganzen Winter hindurch ungeheizt war, im Frühling wieder dem Zuströmen der feuchten warmen Frühlingsluft ausgesetzt, so beschlagen sich die kalten Bilder mit Tau, wie etwa bei uns im Spätherbst die kalten

Fenstergläser von innen her durch die warme feuchte Zimmerluft anlaufen. J. O. Jahn gab hierüber in dem erwähnten 1803 ausgegebenen Buche interessante Mitteilungen. Die verschiedene Ausdehnung des Grundes und der Farbenschicht durch die Wärme ist für junge Bilder von weit größerer Bedeutung als für die Gemälde aus vergangenen Jahrhunderten. Bei alten Bildern hat sich, wie es scheint, schon eine Art Gleichgewicht hergestellt, das eine neuerliche starke Schädigung durch die gewöhnlichen Temperaturschwankungen ausschließt. Überhaupt sind Ölgemälde und Temperabilder gegen einen raschen Wechsel der Temperatur weit weniger empfindlich als etwa spröde Emailgemälde auf Kupfer.

Sorgfältig hergestellte Staffeleibilder pflegen, wenn keine ungewöhnliche Erhitzung oder Befeuchtung eintritt, die kleinen Dehnungen und Pressungen, welche durch das Schwanken von Feuchtigkeit und Temperatur bedingt sind, jahrelang ohne Schaden auszuhalten. Einseitiges Erhitzen (etwa durch strahlende Wärme von überheizten Öfen) oder eine unzweckmäßige Ausführung mit vielen Trockenmitteln in den obersten Schichten geben aber auch bei sehr jungen Bildern Anlaß zu Rissen und Sprüngen. An einigen modernen sehr pastos gemalten Temperabildern, mit Pflanzeneiweiß und Gummiarten gemalt, sah ich schon nach zwei Jahren tiefe Haarrisse. Von der geringen Haltbarkeit vieler moderner Bilder war andeutungsweise schon im Kapitel über neue Malweisen die Rede. Die Temperabilder des Mittelalters dürften auch verhältnismäßig früh Sprünge angesetzt haben, da Eiweiß sehr rasch trocknet und dabei meist eine hübsche Sprungbildung aufweist. Man lasse ein rundes Gläschen mit Eitempera und etwas Essig eintrocknen, um nach wenigen Stunden oder je nach der Temperatur auch nach Tagen eine höchst lehrreiche Craquelure zur Verfügung zu haben. Ölgemälde pflegen unter gewöhnlichen Umständen fünfzig bis sechzig Jahre lang ohne Sprünge zu bleiben. Ist dann aber einmal die Farbe spröde und hart geworden, so antwortet sie auch auf leichte Biegungen und Volumsänderungen ihrer Unterlagen mit der Bildung

von **Sprüngen**, Craquelures, vorher Gerçures genannt (italienisch screpolature). Die Sprünge bilden sich **nach ganz bestimmten Gesetzen**, deren Ergründung von Wichtigkeit ist, wenn man die Form der Sprünge zu Rückschlüssen auf Alter, Herkunft und Malweise eines Bildes verwerten will.

Es ist durchaus nicht nötig, mit Horsin Déon die Flinte ins Korn zu werfen, jedes Ölbild mit Sprüngen einfach für mehr als 50 Jahre alt anzusehen und jede feinere Datierung nach der Sprungbildung von vornherein aufzugeben. Daß Horsin Déon zu seiner Zeit die Craquelure nur sehr oberflächlich betrachtet hat, beweist schon sein Ausspruch, daß dunkle Töne keine Sprünge annehmen. Es ist billig, daß wir heute genauer zusehen und bemerken, daß zwar die ölreichen dunklen Farben später springen, daß sie aber, einmal trocken, bei gleicher Dicke ebenso der Sprungbildung unterworfen sind wie die hellen, daß man aber dort die Craquelure schwieriger beobachtet, weil sich die meist dunklen Rinnen und Rißchen unmöglich von der ebenfalls dunklen Umgebung so scharf abheben können wie die dunklen Furchen in hellen Farben. Auch müssen wir darüber nachdenken, daß die Sprungbildung je nach den gebrauchten Materialien und je nach der Malweise sehr verschieden ist und daß zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Schulen auch bestimmte Farbstoffe und Techniken fast ausschließlich in Gebrauch waren. All diese Dinge genau zu durchschauen, ist freilich ein Ideal, wie alles vollkommene Wissen. Einige Anstrengungen aber, hier auf sicheren Boden zu kommen, müssen denn doch gemacht werden.

Nach welchen Gesetzen reißen also die Farben auf den Gemälden? Daß wir uns die Erklärung dieser Erscheinung aus den Naturwissenschaften zu holen haben, ist sonnenklar. Wir suchen also zunächst am besten nach verbreiteten, in ihren Ursachen begreiflichen Sprungbildungen in der Natur. Seht doch jenen alten Nußbaum mit seiner scheinbar regellos zerrissenen Rinde! Schief und gerade, nach links und rechts, nach oben und unten geht's da durcheinander. Der aufmerksame oder gar geschulte Blick bemerkt aber bald, daß auch hier eine gewisse Regel herrscht, wie auch in der scheinbar ganz zufälligen Stellung der Äste eine solche beobachtet worden ist. Die Hauptrichtung der meisten tiefen Risse ist auch die Hauptrichtung des Stammes. Auch an den Ästen verlaufen die großen Risse parallel mit der Achse. Begreiflich das, wenn

man sich daran erinnert, daß die Rinde wie eine gespannte, spröde, trockene Hülle um die alljährlich schwellende Cambiumschicht liegt und daß Risse stets senkrecht auf die Richtung der größten Spannung entstehen. Zerren wir ein Papierblatt an seinem Rande zugleich mit der linken Hand nach links und mit der rechten nach rechts, so reißt es zwischen beiden Händen quer ein.

Die Baumrinde des Stammes an unserem Nußbaume hat nun ihre größte Spannung ungefähr in einer horizontalen Ebene in nahezu tangentialer Richtung. Senkrecht auf diese Richtung, also ungefähr parallel mit der Längsachse des Stammes, reißt die Rinde*). Da diese ungleich dick und keineswegs überall von gleicher Zähigkeit ist, weicht die Richtung der Sprünge an vielen Stellen seitlich aus. Neben den großen tiefen Furchen sehen wir dann auch noch sekundäre Spalten, die verbindend querüber von einer großen Furche zur anderen verlaufen. Ihre Entstehung geschieht zweifellos so, daß sich innerhalb der Längswülste, die zwischen den Längsfurchen stehen geblieben sind, Spannungen bilden, deren Hauptrichtung mit der Längsachse des Baumes gleichläuft (die Rindenstreifen spannten sich ja auch nach der Höhe). Riß nunmehr die Rinde neuerlich, so setzte es Sprünge, welche der Hauptsache nach senkrecht zu den Längsfurchen verlaufen. Scheinbare Unregelmäßigkeiten haben auch hier ihre bestimmten Ursachen in der ungleichmäßigen Struktur und Dicke der Rinde, in der verschiedenen Lage nach der Wetterseite und in vielem anderen. Hier hätten wir also eine gitterförmige Sprungbildung in rohester Form vor uns, wie sie, freilich um vieles feiner, auch an Gemälden beobachtet wird. Recht belehrend ist es auch, die Sprungbildung in rasch getrocknetem Mauerbewurf oder in eingetrocknetem Schlamm zu betrachten und auf die Richtungen seiner Spannungen zu prüfen.

Ein Stoff aber, der in seiner Konsistenz viel mehr Ähnlichkeit mit der Ölfarbe und Tempera hat als die Baumrinde

---

*) Besonders einleuchtende Beispiele von solchen Längsrissen sind an mehreren Levistonaarten zu sehen (ich notierte Levistona australis und L. chinensis).

und der Schlamm, ist der Firn, das Gletschereis. Die Sprungbildung in diesem Stoffe ist mit großer Genauigkeit und vielem Scharfblick studiert worden, so daß wir ungescheut bei der modernen Gletscherkunde in die Lehre gehen können, um uns dem Verständnis der Sprungbilduug an alten Bildern zu nähern. Das Gletschereis ist eine Masse, die sich sägen und schneiden läßt, die man nahezu spröde nennen kann; es ist aber dennoch von einer solchen Elastizität, daß es, seiner eigenen Schwere folgend, in großen Massen nahezu als zähflüssig bezeichnet werden muß. Ein breiter Gletscher kann sich durch eine Talenge durchzwängen. Wird das Bett breiter, so breitet auch der Gletscher sich wieder aus und all das nach den Gesetzen, nach denen sich Flüssigkeiten bewegen. Bei den Formveränderungen, Zerrungen und Pressungen und den Temperaturschwankungen, denen ein Firnstrom ausgesetzt ist, kommt es zu Rissen, die jedesmal senkrecht auf der Richtung der größten Spannung stehen.

Die Ölfarbe nun, ursprünglich breiartig, oft dünnflüssig, trocknet innerhalb kurzer Zeit ein und wird im Laufe von 50 bis 60 Jahren hart, fast spröde und fähig, Risse zu bilden. Suchen wir uns nun die Richtungen auf, in denen auf Bildern gewöhnlich die größte Spannung herrscht, so haben wir zunächst für die gewöhnlichen Fälle einen Anhaltspunkt zur Erklärung.

Wir wollen vorausnehmen, daß die Sprungbildungen in allen einzelnen Schichten der Bilder auch einzeln vorkommen können; ja daß der Firnis meist sein eigenes System von Rissen und Spalten hat, das aber im eigentlichen Gemälde meist eine Schicht die andere, daß die stärkere, zähere Lage immer die schwächere, sprödere in Mitleidenschaft zieht. Grobe Risse in einem Brett, daß als Malgrund dient, reißen z. B. fast ausnahmslos durch alle Schichten und sind also fast jedesmal auch an der Vorderseite sichtbar. Nur ein ungewöhnlich dicker und zäher Gipsgrund hält die Einflüsse der Biegungen des Brettes auf und gestattet eine gesonderte, feinere Sprungbildung im Gipsgrunde selbst, wie man dies

an dem halbvollendeten Bilde sieht, das in London dem Michelangelo zugeschrieben wird. Auch die Taufe Christi des Piero della Francesca in der Nationalgalerie zu London zeigt eine solche selbständige Sprungbildung, die vom Brett unabhängig ist. Mehrmals fand ich dieselbe Erscheinung an Bildern, bei denen zwischen Holz und Grundierung Leinwand oder ein anderer weicher Stoff eingeschaltet ist. Eine Leinwand zerreißen zu wollen, ohne an dem Bilde, das darauf gemalt ist, einen gleichen Riß hervorzubringen, geht in unser Denken nicht hinein. Das Vorwiegen des Stärkeren ist hier am klarsten ausgesprochen.

Wo haben wir nun die größten Spannungen in den Malbrettern zu suchen? Ein Brett krümmt sich in trockener warmer Luft ein wenig, oft auch sehr stark nach der unbemalten Seite, wenn es vorher in feuchter, kühler Luft gehangen hatte. Durch die Abgabe von Feuchtigkeit an die trockenere Luft verliert es an Umfang. Es schrumpft, schwindet*). Je nach der Dicke des Brettes und nach vielen anderen Umständen wird die Krümmung eine verschiedene sein. Die stärkste Krümmung stellt sich in einer Ebene ein, die senkrecht auf der Faserung des Brettes steht. Ich sah ein etwa kleinfingerdickes Nadelholzbrett von etwa 25 qcm Fläche, das sich unter dem Einflusse heißer, trockner Luft bis etwa zum Viertel einer Zylinderoberfläche zusammengebogen hatte. Die größte Spannung in der Farbenschicht verlief hier also tangential und führte zu einer Sprungbildung, die mit der Achse des Zylinders ungefähr gleich lief. (Es gibt Mittel, solche Bretter ohne Schaden wieder allmählich gerade zu biegen. Geringe Krümmungen, die noch nicht zum Reißen des ganzen Brettes geführt haben, gehen von selbst zurück, sobald man die Schädlichkeit der trockenen Wärme dauernd fernhält.)

Durch solche Längssprünge in einem Gemälde, welche immer der Richtung der Faserung entsprechen, sind die Spannungs-

---

*) Auch Leinwand ist bekanntlich hygroskopisch; nur zieht sie sich in feuchtem Zustand zusammen, in trockenem dehnt sie sich aus. Hierzu „Die Kunst für Alle“ vom 1. März 1903.

verhältnisse in der Farbenschicht geändert. Nunmehr machen sich (wie bei dem Beispiel mit der Baumrinde) die sekundären Sprünge geltend, die im wesentlichen senkrecht auf den Hauptsprüngen stehen. Die nachstehende schematisierte Abb. 17 der gewöhnlichen Gittersprünge auf Holzbildern wird das Verständnis erleichtern. Die Teilung der Flächen durch neuerliche Quersprünge wiederholt sich bei alten, wenig gepflegten Tafelbildern so oft, daß die Farben nahezu zerbröseln und dann sehr leicht abfallen (dazu „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. IV, S. 38 f.).

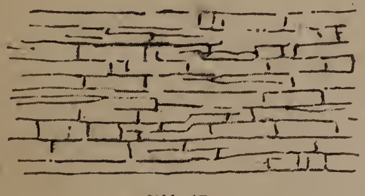


Abb. 17.

Die meisten Malbretter sind rechtwinkelig zugesägt und in ihrer Faserung nach den Rändern orientiert. Mit wenigen Ausnahmen entspricht die Faserung der größeren Dimension, so daß also Breitbilder quer gefasert sind und Hochbilder ihre Faserung von oben nach unten zeigen. Querüber gehobelte Bretter sind selten. Polygon oder rund begrenzte Bretter machen bezüglich der Craquelierung keinen wesentlichen Unterschied, da für das Krümmen des Holzes nicht so sehr die äußere Umgrenzung als die Faserung maßgebend ist. Das Springen und Reißen der Bilder von vornherein zu verhindern, hat schon Lionardo ein schichtenweises Übereinanderleimen mit verschiedener Faserrichtung vorgeschlagen. Auch Lucanus (sowie Knirim) spricht von einem Übereinanderleimen verschiedener Brettschichten. Viel Anwendung hat diese Maßregel aber nicht gefunden, wogegen man in unzähligen Fällen den Holzbildern einen Rost beigegeben hat (vgl. u. a. den Abschnitt „Parquetage“ bei Horsin Déon). Bei Brettern mit übereinandergeleimten Lagen von verschiedener Richtung der Faserung habe ich in einigen Fällen eine windschiefe Verbiegung beobachtet. Man kann begierig sein, zu erfahren, wie sich das neue Koptoxyl, daß sind Holzschichten, die unter der

hydraulischen Presse aneinander gezwängt und entfeuchtet wurden, als Malgrund bewähren wird.

Auf Holzbildern sind andere als gitterförmige und streifige Sprünge ziemlich selten. Wie es scheint, geben indes leichte Stöße gegen die Schönseite Anlaß, daß sich auf Holzbildern auch muschelförmige und nahezu kreisförmige Sprünge von geringer Ausdehnung finden. Ein gutes Beispiel wird durch die Sprungbildung im Gesicht der Judith von M. Ostendorfer aus dem Jahre 1530 geboten. Das Bildchen wird von der Kölner Galerie bewahrt. In der Wiener Galerie ist das Paradiesbild von Lukas Cranach ein Paradigma mit den gebogen verlaufenen Sprüngen am rechten Ellenbogen des Adam und an Brust und Bauch der Eva. Nach oben hin an der Brust ist die Craquelure durch alte dicke Retuschen beeinflußt. Ganz unverdächtig alt sind die rundlichen Rißfiguren an der Magengrube und nach den Lenden zu.

Gitterförmige Craquelure ist am schönsten an altdeutschen und altniederländischen Bildern mit weißem Grunde entwickelt. Auch altitalienische Temperabilder zeigen reguläre Gittersprünge. Eine geradewegs typische Sprungbildung ist die auf der allegorischen Figur des Hans Baldung gen. Grien im Germanischen Museum zu Nürnberg. Viele andere Werke desselben Meisters schließen sich an, etwa die zwei Ringer in Kassel, das Dorotheabild in Prag. Besonders regelmäßig ist das Gitterwerk in den Farbenflächen, die augenscheinlich viel Bleiweiß enthalten. Die Verschiedenheit der Pigmente beeinflußt die Sprungbildung nicht wenig. Die Zähigkeit der Farbe und die Dicke des Auftrages kommen ferner dabei in Betracht (vergl. hierzu meine „Kleinen Galeriestudien“, Einleitung).

Der gewöhnlichen Holzgittercraquelure begegnen wir auf vielen Bildern von Holbein, Dürer. Schöne Beispiele noch auf dem Rogier van der Weyden des Mauritshuis im Haag (Eichenholz, darauf dicker Kreidegrund), der allen kunstsinnigen Hollandpilgern wohl bekannt ist. Man betrachte auch die Scorelsche Madonna im Museum Kunstliefde zu Utrecht (besonders regelmäßige Craquelure an dem Jesuskinde).

Lehrreich sind auch die Längssprünge, der Holzfaserung folgend, auf dem großen Pollajuolo der Nationalgalerie in London (Martyrium Sebastians, Nr. 292). Hier möchte ich darauf hinweisen, daß in diesem Falle eine grobe Brettcraquelure neben einer feineren, ebenfalls gitterförmigen Sprungbildung vorkommt, die neben und zwischen den großen Zügen weniger auffällt, obwohl sie

augenscheinlich ebenfalls durch die Faserung des Holzes beeinflußt ist. Die feinere Craquelure ist hier vermutlich älter als die gröbere, die wohl erst bei den Reisen des Bildes sich eingestellt hat. Das Spiegelglas vor dem Bilde erschwert ein genaues Studium unendlich. Deshalb weise ich sofort auf eine Stelle hin, wo sich die erwähnten Sprungbildungen leicht finden lassen, nämlich auf den linken Vorderarm des nackten Bogenspanners.

Ein sehr auffallendes Beispiel streifiger Holzcraquelure wird geboten durch ein Holzbild des Lucas v. Valkenborch in Wien (bei Engerth Nr. 1330, seither 1197 und neuestens Nr. 729).

Wie sehr bei Holzbildern die Faserung und wie wenig der äußere Zuschnitt maßgebend ist, beweisen Rundbilder auf Holzgrund. Botticellis Madonna der Londoner Nationalgalerie (Nr. 275) zeigt eine Craquelure, die schief von links unten nach rechts oben verläuft und dadurch die Richtung der Brettfasern anzeigt. Unzählige etwa rechtwinkelig darauf stehende Verbindungssprünge vollenden das reguläre Gitter. Das Ohr des Kindes und einzelne Züge im Haar gehören einer alten Restaurierung an; dort entwickelte sich eine ganz andere Sprungbildung.

Bei Leinwandbildern ist die Form der allgemeinen Umgrenzung für die Sprungbildung von weit größerer Wichtigkeit als bei Gemälden auf Holz, weil durch den Blendrahmen die spannenden Elemente an die Ränder gerückt sind. Die gewöhnliche Form ist die rechteckige. War die Leinwand von vornherein sorgfältig und gleichmäßig gespannt, so wird sich eine Craquelure entwickeln, in welcher die Spannung von oben nach unten und von links nach rechts in einem ziemlich gleichmäßigen Gitter zum Ausdruck kommt, in welchem man eine auffallende Bevorzugung von Längszügen wie beim Holz nicht wahrnehmen kann. So bei gewöhnlicher rechtwinkeliger Leinenbindung und oblonger Begrenzung. Italienischer Drillich und ähnliche Bindungen mit diagonal verlaufenden Erhöhungen in der Leinwand zeigen in ihren Sprüngen meist Figuren, die sich auf Rhomben zurückführen lassen.

Andere Formen bilden sich, wenn Leinwandbilder im Laufe der Zeit ihre Spannung eingebüßt haben, faltig geworden

sind und nun durch Antreiben der Keile wieder ins Gleiche gebracht werden. Auch das Rollen der Leinwandbilder bei Transporten, besonders dann, wenn unvorsichtigerweise die Farbenschicht nach innen statt nach außen gekehrt wurde, hat meist große Sprünge in der Farbenschicht zur Folge. Beim Antreiben der Keile verlaufen die Linien der größten Spannung häufig diagonal oder sie sind radiär nach der Ecke mit den stark angetriebenen Keilen gerichtet.



Abb. 18. Richtung der stärksten Spannungen und der Sprünge.

In der nebenstehenden Figur bedeuten der Pfeil und die beiden Radien daneben die Richtung der stärksten Spannungen und die gestrichelten Linien die Richtung der Sprünge. Der Reihe nach kommen gewöhnlich alle vier Ecken mit dem Antreiben daran, wonach die Sprungsysteme häufig nach allen vier Ecken hin bemerkt werden und begreiflicherweise in der großen Fläche untereinander Verbindungen eingehen (interferieren). Meistens bleibt das System, das einer einzigen Ecke entspricht, vorherrschend.

Gewöhnliche gitterförmige Sprungbildung auf Leinwandgemälden tritt dort am deutlichsten auf, wo die Grundierung und farbige Durchführung nur dünn sind.

Beispiele feinster Gittercraquelure an einem Temperabilde von 1496 finden sich auf dem Carpaccio in der Wiener Galerie (vor kurzem nach Italien entführt). Man suche sie am rechten Bein Christi. Eine gröbere Form wird in derselben Galerie durch das Ölgemälde des Caravaggio (Nr. 7) an einzelnen Stellen repräsentiert. An anderen

vermischt sie sich mit anderen Sprungbildungen. Reguläre Leinwand-craquelure sind meist zu finden auf Bildern der frühen und mittleren Zeit des Jakob v. Ruisdael Isaaksz, ebenso die frühen Bilder des Wynants (z. B. Nr. 502 der Brüsseler Galerie). Hobbemas echte Leinwandbilder zeigen ausnahmslos eine vertrauenerweckende Craquelure. Wer sollte die Tausende von noch anderen Beispielen alle aufzählen!

Das Vorkommen von Diagonalsprüngen ist überaus deutlich an zwei Bildern der Braunschweiger Galerie, an dem Gillis van Valkenborch (Nr. 62) und an Rembrandts Noli me tangere (Nr. 235). Deutlich und leicht zu studieren ist diese Form von Craquelure ferner an dem Careño der Münchener Pinakothek (Nr. 1302), an dem Troost des Rijksmuseums zu Amsterdam (Nr. 1448), an dem großen Jan Davidsz de Heem der Wiener Akademie, ebendort an einem Blumenstück von Drechsler und an dem schönen Jan v. Huysum. Im Germanischen Museum zu Nürnberg gibt der oft wiederholte Hieronymus von Georg Pencz (Nr. 256), in der Dresdner Galerie das Bild der Oosterwyck (Nr. 1334), im Prager Rudolfinum das Stilleben des van Gelder je ein gutes Beispiel.

An den Rändern treten nicht selten auch die Nägel im Blendrahmen als Ursachen für Sprungsysteme in der Leinwand auf, indem sie beim neuerlichen Spannen des alten Bildes Zentren bilden, von denen die Linien stärkster Spannung ausstrahlen. Es bilden sich in solchen Fällen gegen den Rand zu Systeme von Sprüngen, die an die Bogenfiguren von Eisenfeilspänen zwischen den zwei Magnetpolen erinnern.

Der große Beerstraeten im Rijksmuseum zu Amsterdam (Nr. 75, Amsterdam nach dem Brande von 1652) zeigt (soweit das Bild nicht übermalt ist) in der Fläche eine ziemlich regelmäßige Gitter-craquelure. Nach dem Rande zu sieht man die bogenförmigen Büschel von Sprüngen, welche durch die Nägel veranlaßt sind. Auch der Hendrik Bloemaert, Nr. 124 desselben Museums, bietet ein solches Beispiel.

Stöße verschiedener Art gegen ein altes Leinwandbild erzeugen mannigfache Sprünge, je nachdem sie die Vorderseite oder die Kehrseite treffen, entweder radiär angeordnete oder rundliche Formen. Die letztgenannten sind oft annähernd konzentrisch, sehr häufig muschelförmig oder auch spiralig. Schleift eine schwere Kante auf der Rückseite eines Bildes, so entsteht eine ährenförmige Gestaltung der

Sprünge, wobei immer vorausgesetzt ist, daß die Leinwand überhaupt stand hält. Die Abb. 19 ist auf photographischem Wege nach den Sprüngen eines Bildes aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hergestellt.

Für konzentrische und damit verwandte Craqueluren gibt es unzählige Beispiele in vielen Galerien. Wer geleitet sein will, suche sich eine solche rundliche Sprungbildung an dem Feldherrnbildnisse von Paolo Veronese aus dem Jahre 1596 in der Galerie Martinengo zu Brescia (Nr. 18) unter dem Kinn, ferner an dem rechten Bein des Heiligen Hieronymus aus der Richtung des Jacopo Tintoretto in der Wiener Galerie (Nr. 459, jetzt in Italien), an dem Morone (Nr. 89) und dem Barocci (Nr. 574) in der Brera zu Mailand, am Hals eines Damenbildnisses von G. Desmarées im Germanischen Museum zu Nürnberg, an dem Olymp von Andrea Appiani im Castellomuseum zu Mailand, an dem Blumenstück in der Münchener Pinakothek, das wohl mit Recht dem J. Battiste Monnoyer zugeschrieben wird (Nr. 1346), oder er betrachte die Brust der trauernden Venus von Gerard Lairesse in Braunschweig (Nr. 288), auf einem Bilde, das nebenher auch eine ganz nette Gittercraquelure aufweist. Muschelartige Formen sind höchst auffallend an dem Wybrand v. Gheest der Stuttgarter Galerie (Nr. 344), spiralige Sprünge und konzentrische Craquelure an dem großen Vertangen in Braunschweig. Um ährenförmige Craquelure zu sehen, braucht man nur vor einen der großen Rubens in Wien hinzutreten und die Stirn des Besessenen anzusehen, dem St. Ignatius den Teufel austreibt. Sehr deutlich ist diese Form auch an der Landschaft des Jan v. Huysum des Städelschen Instituts in Frankfurt (Nr. 298), ferner mitten auf dem Zeeman Nr. 342 (neu) in Braunschweig, auf dem Moucheron Nr. 378 der Kasseler Galerie, neben hübscher gitterförmiger Sprungbildung. Vor dem großen Leinwandbilde des J. v. Loo in der Kopenhagener Galerie notierte ich 1902 als besonders auffallend die spiralig und konzentrisch angeordneten Sprünge. Ein gutes Beispiel einer spinngewebeförmigen Sprungbildung findet sich auf der Halbfigur Christi von Carlo Dolce in der Dresdner Galerie. Einige weitere Mitteilungen in den „Blättern für Gemäldekunde" Bd. V, S. 99 ff. — Eine ausführliche Erörterung über Sprünge und Risse an Gemälden in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" Bd. IV.

Jene Formen der Craquelure, welche von Stößen gegen die Leinwand herrühren, sind für uns die minder interessanten. Sie erlauben meist nur den Rückschluß auf eine nicht ganz vorsichtige Behandlungsweise in der Zeit, nachdem die Farbe spröde geworden war. Alte Sprünge sind fast immer mit

dunklem Schmutz gefüllt und nicht mehr so scharfrandig als frisch entstandene. Hie und da hilft ein Beachten auch dieser durch Stoß entstandenen Sprünge zum Erkennen späterer Übermalungen, die ja bei den einzelnen Rißchen nicht innehalten konnten, sondern über die Furchen hinweggingen, auch wenn hinterher der Versuch gemacht worden sein sollte, „alte" Sprünge in die Übermalung einzugraben. Diese Versuche

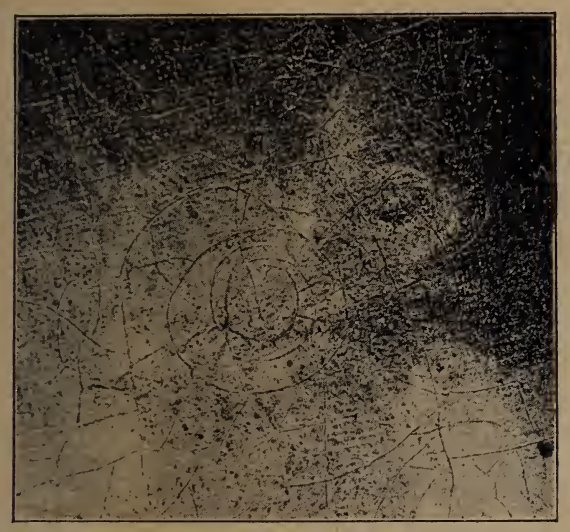


Abb. 19. Sprünge eines Bildes aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

werden ja fast immer in einer Farbenschicht gemacht, die noch nicht so trocken und spröde sein kann als die wirklich alte Malerei darunter. Ein geübtes Auge wird bald da, bald dort die mangelhafte Übereinstimmung von alt und neu erkennen, ganz abgesehen von der Verfärbung, welche bei den meisten Übermalungen doch immer nach einiger Zeit eintritt.

Aus den Sprungbildungen, die durch Stoß gegen Leinwandbilder hervorgerufen werden, wird niemand großen Nutzen für die Bestimmung der Schule oder gar des Meisters

erwarten. Eine nicht zu verachtende Folgerung ist aber die, daß wir von solchen Sprungbildungen auf Leinwand als Malgrund zurückschließen dürfen. Wenn wir daher an einem Holzbilde recht charakteristische Leinwandcraquelierung finden, sind wir sicher, daß das Holz nur als spätere, nicht als ursprüngliche Unterlage für das Bild gedient hat. Es ist dann entweder mitsamt der alten Leinwand oder nur in seiner Farbenschicht auf Holz gebracht worden. Für einen Nachweis wertvoller Bilder in alten Inventaren ist es oft von Bedeutung. den ursprünglichen Malgrund sicher zu kennen.

Hier sei auch sofort der häufigen Fälle gedacht, in denen man in der Farbenschicht unzweideutige Holzcraquelure erkennt, wogegen die Hinterseite Leinwand als (neuen) Malgrund aufweist. Eine Übertragung von Holz auf Leinwand ist hier vorhergegangen. Auch das Übertragen von alter grober auf neue feine Leinwand sei in Erinnerung gebracht, da auch hier die Sprünge der Vorderseite nicht selten mit der Bindung der Leinwand an der Kehrseite im Widerspruch stehen.

Bisher wurden Sprungbildungen in Betracht gezogen, welche entweder die ganze Dicke des Bildes durchsetzten, wie die groben Sprünge und Risse der Malbretter, oder welche wenigstens die ganze Farbenschicht durchdrungen hatten. Angedeutet wurde freilich im Vorübergehen, daß die verschiedene Zähigkeit der Farbe und die wechselnde Dicke der Pinselstriche eine reine gleichmäßige Entwicklung regelrechter Netze von Sprüngen in mannigfacher Weise verhindere. Ausdrücklich ist hier hervorzuheben, daß viele alte Meister überaus zähe Bindemittel gewählt haben müssen und daß sie ungemein sicher und zielbewußt Lage auf Lage setzten, weshalb dann ihre Bilder, wenn auf Holz gemalt, nur selten und wenige Sprungbildungen zeigen. Paul Potter, Michel Mierevelt, der jüngere David Teniers, Joost van Craesbeek sind hier zu nennen. Auch die Tafeln des Rubens zeigen eine nur bescheidene Craquelure. Solche Bilder wirken wohl gerade aus diesem Grunde so überaus

farbenfrisch auch in einer Entfernung, aus der stark craque-lierte Bilder daneben unter sonst gleichen Bedingungen etwas matter erscheinen. Bilder auf Kupfergrund bekommen in den seltensten Fällen Craquelure und vertragen sogar bedeutende Ausbauchungen, ohne zu springen. Auch Gemälde auf Stein bleiben meist vor Craquelierung bewahrt. Von den seltenen Fällen fehlender Craquelure abgesehen, ist aber bei Holz oder gar Leinwand eine verwickelte Sprungbildung überaus gewöhnlich. Die dick und gleichmäßig aufgetragenen hellen Farben, besonders wenn sie viel Bleiweiß enthalten, craquelieren meist am regelmäßigsten, und zwar bei alten Bildern vom Grunde herauf. Daneben müssen wir aber auch noch jene Craqueluren betrachten, die nicht vom Malgrunde her entstehen, sondern im ungleichmäßigen Schrumpfen der oberen und obersten Farbenschichten ihre Ursache haben. Jeder vereinzelte Pinselstrich für sich müßte auch bei ganz unveränderlicher Unterlage durch sein allmähliches Austrocknen dazu wenigstens Gelegenheit geben, daß sich in ihm der Quere und der Länge nach Spannungen entwickeln, die unter Umständen zum Einreißen der Farbe führen könnten. Bei alten Bildern von besonders solider Technik, bei denen die untersten Farbenlagen stets ganz trocken waren, bevor wieder neue Schichten aufgesetzt wurden, bei denen einzelne Pinselstriche nur selten vorstechen und deren Pigmente und Bindemittel mit großer Sorgfalt ausgewählt und bereitet wurden, kam ein solches Springen und Reißen der oberen Schichten nicht eher vor, als bis eben das ganze Bild so spröde und alt geworden war, daß eine Craquelierung nur vom Grunde her durch die ganze Dicke der Grundierung und der künstlerischen Schicht entstehen konnte. Der innige Zusammenhang aller Schichten ist zweifellos ein Hauptmerkmal der alten Temperabilder und der Ölgemälde bis gegen 1520. Bei rasch hergestellten Bildern späterer Jahrhunderte, namentlich seit der Verbreitung vieler subjektiver Techniken, ist es dagegen fast zur Regel geworden, daß die obersten Schichten zuerst einreißen, noch bevor die

Untermalung und Untertuschung recht ausgetrocknet sind. Es ist nun von Wichtigkeit, diese oberflächliche Sprungbildung neuerer Bilder von derjenigen in älteren soliden Gemälden zu unterscheiden, auch wenn die alte Craquelure stellenweise eine solche ist, die nicht bis zum Malgrund hinabreicht. Zu diesem Zwecke müssen wir recht bezeichnende alte Beispiele auswählen, bei denen neben der regulären Sprungbildung, welche sowohl durch die Grundierung als auch durch die Farbenschicht reicht, auch eine mehr oberflächliche Craquelure vorkommt, die in der Farbenschicht ihren Sitz hat und vom Grunde her nur wenig oder gar nicht beeinflußt ist. Treten wir vor die großen Tafeln des Hugo van der Goes aus der Gemäldesammlung des Ospedale von Santa Maria nuova in Florenz (längst in die Uffiziengalerie gebracht), also vor Gemälde von einer vortrefflichen Erhaltung und von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung. Der Malgrund ist Eichenholz, auf dem das niederländische primuersel aufgetragen ist. An zahlreichen Stellen hat sich die

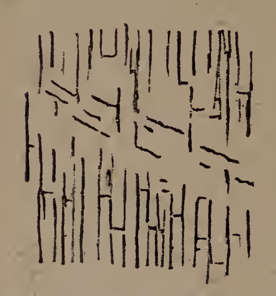


Abb. 20. Schema einer Sprungbildung auf dem Altarwerk des Hugo van der Goes in Florenz.

gewöhnliche gitterförmige Holzcraquelure entwickelt, die sich an die Richtung der Holzfaserung anschließt. An den Stellen dickeren Farbenauftrages ist aber die Sprungbildung durch die Richtung der Pinselstriche beeinflußt. Dort zeigt sich vielfach eine Art Interferenz, ein Durcheinanderwirken der Brettcraquelure und der Pinselstrichcraquelure. Der Längsrichtung großer Pinselzüge folgt nämlich eine Reihe von feinen Rissen. Diese mehrfach durchgrenzend, treten aber noch andere feine Sprünge auf, die sich an die Richtung der Längsfaserung anschließen. Die schematische Abb. 20 wird den Zusammenhang noch klarer machen. Das System von Rißchen, das die Linien der gewöhnlichen Gittersprünge schief durchsetzt, gehört einem

breiten, derberen Pinselstriche an. Man beachte dabei, daß die Florentiner Tafeln des Hugo van der Goes große Flächen einnehmen und derber gemalt sind als etwa die feinen Bildnisse von den Van Eycks oder die Bilder des Ursulaschreines von Memling.

Verwandt mit dem Beispiele an den Tafeln des Hugo van der Goes sind sehr viele andere an niederländischen und deutschen Bildern des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts. An dem Rogier v. d. Weyden im Mauritshuis im Haag kommen neben der gesunden alten Gittercraquelure auch Stellen vor, bei denen dicke Pinselstriche die regelmäßige Sprungbildung beeinflußten. Man betrachte z. B. den Himmel links vom Haupte des Nikodemus. Man sehe sich ferner die Craquelure über dem Horizont auf dem Melchisedekbilde des Dirk Bouts in München (Nr. 110) genau an, wo ebenfalls die Richtung der Pinselstriche die Craquelierung auffallend beeinflußt hat. Wieder in München bietet Nr. 55, der bekannte Tod der Maria, gute Beispiele, die hierher gehören. Der Apostel ganz rechts, der das Weihrauchfaß emporhält, zeigt an seinem linken Oberschenkel ganz deutlich die Beeinflussung der Sprünge durch die Richtung der Pinselstriche mit dicker, zäher Farbe. Unmittelbar daneben zeigt das viel dünner aufgetragene (übrigens auch sehr zähe) Saftgrün eine Gittercraquelure, die sich vollkommen an die Faserrichtung des Brettes hält. In den rötlichen Fliesen des Fußbodens sind die Sprünge wieder vielfach durch die Pinselzüge beeinflußt. — Ein Beispiel aus späterer Zeit bildet das Gemälde des jüngeren 'Bleker von 1643, das vor kurzem aus der Galerie Habich in die Kasseler Galerie übergegangen ist. Der Himmel rings um den Kopf der mittleren Figur, besonders nach der Schulter herunter, zeigt eine höchst auffallende Beeinflussung seiner Sprünge durch die Pinselführung. Auffällig ist auch die Craquelierung auf einem sehr bekannten Bronzino der Nationalgalerie in London (Nr. 651), besonders am Unterleibe der Venus.

Nicht ganz selten beeinflußt auch eine derb gemalte Stelle, die noch vom Künstler selbst dadurch getilgt wurde, daß er sie übermalte (Pentiment, französisch: Repentir, englisch: repentance oder afterthought, Reuezug *), die Sprungbildung

*) Was Pentimente betrifft, so gehört eines, das ich auf dem großen Vermeer van Delft des Mauritshuis im Haag aufgefunden habe, zu den merkwürdigsten. Vorne etwas links von der Mitte fällt ein unmotivierter Schatten im Sande auf. Dort hatte der Künstler ursprünglich eine dunkle Figur gemalt. Er deckte sie aber (ohne abzukratzen) mit der Farbe des Sandes, jedenfalls, da sie sich von der dunklen Spiegelung des Torbaues nicht genügend abhob. Heute schimmert die alte Figur durch, die den Eindruck eines unbegründeten Schattens macht, solange man nicht genau zusieht. Ein wichtiges Pentiment war auch auf dem Delfter Vermeer in der Dresdner Galerie zu sehen. Erwähnenswert sind

der obersten Schicht sehr bedeutend. Ja sogar die Pinselzüge einer etwas rohen Untermalung, deren Unebenheiten nach dem Trocknen nicht abgeschliffen worden sind, kommen nicht selten in der Sprungbildung alter Gemälde zum Ausdruck.

Als Beispiel diene ein Jan Wynants der Brüsseler Galerie (Nr. 504), auf dem sich ein starker Einfluß der dicken Untermalung in der Sprungbildung erkennen läßt.

Eine Art Sonderstellung in bezug auf Sprungbildung kommt dem Ultramarin zu, das in dicken Lagen wohl ausnahmslos seine besondere Craquelure hat. Die gewöhnliche Brettcraquelure kann ihm nicht beikommen; auch auf Leinwandbildern hat Ultramarin seine gesonderten Risse. Die breiten Furchen, die nicht über die Schicht des Ultramarins hinabreichen, weisen auf ein starkes Schrumpfen dieser Farbe, das nach einem vorausgegangenen starken Aufquellen häufig genug die tiefen Schatten des Ultramarins recht böse zugerichtet hat. Hier hilft auch das Pettenkofern nicht. Die oberflächlichen Risse im Ultramarin sind übrigens nicht selten der Ausdruck einer rohen Übermalung, wovon hier abgesehen wird, um zu bemerken, daß wir in vielen Rissen des Ultramarins nur eine Alterserscheinung vor uns haben.

In den meisten Fällen ist eine spätere Übermalung, auch wenn sie schon wieder so alt geworden ist, daß sie Sprünge bildete, von alt übermalten Stellen mit Sicherheit zu unterscheiden. Es sind jene häufigen Fälle, in denen die Pinselstriche der jüngeren Übermalung in ihrem Zuge und ihrer Führung der Malweise des alten Künstlers gar nicht entsprechen oder gar so sehr nachgedunkelt oder sich in der Färbung verändert haben, daß sie durch den Ton auffallen. Wenn hier auch im Laufe von 50 bis 100 Jahren,

auch die Pentimente an Raffaels Drei Grazien in Chantilly und an zwei Bildnissen von Amberger im Maximiliansmuseum zu Augsburg. Raffaels Pentiment an den Drei Grazien besprochen und abgebildet in „Blätter für Gemäldekunde" Bd. I (1904). Weitere Beispiele bei Raffael an der Madonna Tempi in München, am Sposalizio in Mailand. Auffallend sind auch Reuezüge an dem Giulio Cesare Proccacini in München (Nr. 1213). Auf viele Pentimente an Rembrandtschen Bildern in den Wiener Galerien habe ich schon längst in meinen Vorträgen aufmerksam gemacht. Bemerkenswerte Fälle aus neuerer Zeit begegnen uns an der Desolata des Castellomuseums in Mailand und an dem abyssinischen Mädchen von Amerling in der Wiener Akademie.

die z. B. seit der Übermalung verstrichen sein sollen, die alten Risse des Bildes sich schon wieder auf die Übermalung fortgesetzt haben, so wird eine leise Verfärbung, ein fremder Zug oder das auffallende Bestreben, die Führung des Pinsels unkenntlich zu machen, auf die richtige Fährte führen.

Beispiele vom Einreißen der alten Sprünge in die Übermalungen wird das geübte Auge bald in jeder Galerie zu finden wissen. Einen Fall des Übergangsstadiums von der flächenhaften schleierartigen Übermalung zur craquelierten notierte ich vor Jahren an dem niederdeutschen oder niederländischen Bilde Nr. 10 der Braunschweiger Galerie. Vielfach ist die neuere Farbenschicht, die von einer Restauration herrührt, noch gleichmäßig ausgebreitet. Am Halse der Figur aber zeigt sich eine Stelle, wo die alte Craquelure schon in die Übermalung eingerissen hat (Notiz von 1893).

In den meisten Fällen war es die eingestandene Absicht des Restaurators, so viel als möglich die Sprünge verschwinden zu machen. Mit Raffinement wurde und wird meist die neue Farbe in die Fugen und Ritzen hineingestrichen. Wurden sehr zähe Bindemittel verwendet, so hält eine solche Übermalung auch sehr lange ohne Risse aus und hat dann für unverständige Bilderfreunde ihren Zweck vollkommen erreicht, indem sie kosmetisch wirkt und das Bild jünger aussehen macht, als es tatsächlich ist. Hat nun zwar die teilweise Übermalung keine Risse, so hält doch das alte Bild daneben nicht inne, sondern craqueliert ruhig weiter, so daß nach einiger Zeit der Gegensatz der alten Fläche mit Sprüngen und der neuen daneben ohne Craquelure zu Tage tritt. Die Verfärbung und das Nachdunkeln übermalter Stellen kann, so scheint es, dadurch vermieden werden, daß der wohlunterrichtete Restaurator die haltbarsten Bindemittel auswählt, die zu erreichen sind. Köster benutzte für ausgebesserte Stellen eine Temperauntermalung, die lasiert wurde. In ähnlicher Weise verfahren auch jetzt noch einige Methoden. Wie es heißt, hat der Bilderrestaurator Schlesinger die Temperatechnik ins Restaurieren eingeführt. Als auffallende Beispiele nachgedunkelter Übermalungen seien der A. Willaerts und der Schubart von Ehrenberg in der Wiener Galerie genannt.

Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin war der Catena (Nr. 32) bemerkenswert durch einen deckenden Strich auf dem Rücken der rechten Hand und durch noch andere Retouchen. Man könnte übrigens aus allen erdenklichen Galerien Beispiele zu Hunderten anführen. Jos. Prems Verfahren wurde schon oben angedeutet.

Eine frische Übermalung ist unter allen Umständen, wenn auch noch so geschickt ausgeführt, von den alten Stellen mit Sicherheit zu unterscheiden, besonders bei gänzlich neu hergestellten Partien. Wer seinem Farbensinn hier nicht traut, mag ja bei dicken Farbenschichten die Probe mit der Nadel machen und die Entscheidung auf das Gebiet des Getastes übertragen. Wie schon Horsin Déon bemerkt, kann man nämlich alte und junge Farbe beim Anstechen mit einer Nähnadel sehr leicht unterscheiden. Lejeune verweist auf das Schaben mit dem Messer, das ich doch niemand anraten möchte. Bei ganz dünnen Übermalungen verhilft auch (begreiflicherweise) weder Nadel noch Messer zur Erkenntnis, sondern nur der Farbensinn. Eine aufgemalte Craquelure oder eine, die mit der Radiernadel eingerissen ist, kann nur flüchtige Beobachter täuschen. Hat ein Sammler oder Forscher genügende Aufmerksamkeit auf echte alte Craquelure verwendet, so wird er sich in solchen Fällen bald zurecht finden. Trägt er eine Brille, so tue er diese weg und benütze, falls er weitsichtig ist, eine gute Lupe, an die er nahe mit dem Auge heran muß (das Umhersuchteln mit den Linsen einen Meter weit vom Auge ist unzweckmäßig). Falls er nahesichtig ist, hat er die beste Lupe im eigenen Auge, das er nur genügend nahe ans Bild zu bringen braucht, um überaus scharf zu sehen. Die Brille muß hierbei fort, da sie dem Auge eine starke Akkommodation auferlegen würde, die dem Kurzsichtigen unbedingt zu widerraten ist, besonders wenn sie sich bei fleißigem Bilderstudium sehr oft wiederholt. Das sichere Beurteilen von technischen Feinheiten, wie Übermalungen, nur so aus der Entfernung, wie es von Halbkennern eingebildetermaßen geübt wird, ist einfach unmöglich.

Vergrößerte photographische Aufnahmen, wie ich sie von einzelnen Bildteilen, auch von Signaturen, schon vor Jahren habe ausführen lassen, gewähren manchen Einblick in die Sprungbildung (wie auch in die Pinselführung und anderes).

Noch haben wir von den Unterschieden zu sprechen, die sich zwischen den alten oberflächlichen Sprüngen und den oberflächlichen Rissen in neueren und in modernen Bildern auffinden lassen. Die Sprungbildungen moderner Bilder sind meist Lasurenrisse oder Sprungsysteme seichter Art in den oberen Farbenschichten, entstanden durch wüstes Häufen neuer Farbensaucen, noch bevor die älteren tüchtig trocknen konnten. Die Breite der entstandenen Furchen übertrifft an solchen pastos gemalten und mit allerlei Sikkativen durchsetzten Bildern die Tiefe gewöhnlich um ein mehrfaches. Das rasche Schrumpfen der obersten Schichten im Gefolge der beständigen allgemeinen Beimischung starker Trockenmittel muß ja zu einer Zerreißung der Farbe führen, die meist über die ganze Fläche ausgebreitet ist und die nicht weit in die Tiefe reichen kann, da noch gar keine innige Verbindung zwischen den einzelnen Lagen eingetreten ist und die oberste auf der nächst unteren förmlich rutscht. Man pilgere durch die Galerie des Palais Luxembourg in Paris, durch die Berliner Nationalgalerie, durch die moderne Abteilung des Städelschen Instituts in Frankfurt, durch einige Säle des Southkensingtonmuseums und der Nationalgalerie in London, durch andere Sammlungen moderner Bilder, um sich über solche Dinge eine bestimmte Anschauung zu bilden. Wüste Risse, wie etwa bei dem berühmten Johs. Reynolds oder bei James Ward, der 1859 gestorben, oder bei Hans Makart, der erst vor wenigen Jahrzehnten hingegangen ist, wird man bei älteren Meistern vergeblich suchen. Wer viel bei modernen Malern verkehrt und sie schaffen sieht, lernt vieles, das er beim Beurteilen alter Gemälde verwerten kann. Viele Maler des 19. Jahrhunderts haben technisch sehr vorsichtig gearbeitet. Die sorgsame Technik z. B. der Nazarener, die schon oben hervorgehoben worden ist, kommt denn auch

in der Sprungbildung dieser Gemälde eines Overbeck, Führich vollkommen zum Ausdruck. Bilder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ja sogar einige aus noch späterer Zeit, haben penetrierend scharf geränderte Risse aufzuweisen, z. B. Hildebrandts Bildnis seines Vaters von 1836, das voll grober Sprünge ist (spinngewebeartig und ährenförmig zerrissen, Kölner Galerie). Ich möchte nicht gern verallgemeinern. Kommt es doch bei einem und demselben Maler so oft auf Launen der Technik an, daß ein älteres Bild von ihm besser, ein jüngeres schlechter erhalten ist. Die Bilder Bürckels, Makarts zeigen ganz ungleiche Erhaltung (zu Makart vergl. in dieser Beziehung das Wiener „Fremdenblatt" vom 29. September 1895 Nr. 267 [Hevesi] und „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" Bd. IV). Man beachte das pastos gemalte Bild des Hendrick Lys von 1857 in der Berliner Nationalgalerie. Manche Risse darauf sind über einen Millimeter breit, manche reichen in die Tiefe bis zur Untermalung, ja bis zum Grunde. Ein älteres Bild von Lys aus 1847 ist besser erhalten. Nur Lasurenrisse in Spinnengewebeform überziehen dieses fein, fast glatt behandelte Bild. Mehrere Bilder von Karl Begas in derselben Galerie sind schon längst voller Risse und Sprünge verschiedener Art, so die Mohrenwäsche von 1843 und die Cromwellschen Reiter von 1846. Auf dem letztgenannten Bilde konnte ich spätestens 1902 schon penetrierende Rißchen feststellen. Eine frühe Arbeit Segantinis (galoppierender Schimmel) zeigte schon 1900 bis 1901 tief einschneidende Risse. J. F. Millets Bucheron et la mort in der Jakobsenschen Pinakothek zu Kopenhagen ist durch Lasurenrisse merklich entstellt. Der Angelus von J. F. Millet hatte durch böse Risse schon bald nach seinem Berühmtwerden gelitten (das Bild kam aus Chauchards Sammlung in den Louvre). Besser sind einige J. F. Millets erhalten, die mit der Galerie Thomy-Thierry in den Louvre gelangt sind. Von Besnard, Anders Zorn, Stuck und der geringen Haltbarkeit ihrer Bilder war schon oben die Rede. „Maja" von Anders Zorn, datiert mit 1900, zeigte im Frühling 1902 schon Spuren von Rissen.

Das Studium der Craquelure bietet für den Forscher, für den Sammler, wohl auch für den Händler viele Vorteile. Es bewahrt vor phantastischen Deutungen jener mannigfachen Figuren, die aus dem Gewirre von Sprüngen hie und da herausgesehen werden können, und die von manchen gelegentlich für Signaturen angesehen werden. Der Lärm, den das Buch „Wer ist Rembrandt" hervorgerufen hat, war hauptsächlich durch mißverstandene Sprünge verursacht. Ähnlich so war es mit dem Aufsehen bestellt, das die angebliche Mazosignatur auf der Rokeby-Venus des Velazquez hervorgerufen hat. Ein aufmerksames Beachten der Sprungbildungen ist ferner, wie wir gesehen haben, ein wichtiger Behelf beim Erkennen von Übermalungen, es ist eine angenehme Beihilfe bei der Bestimmung der Entstehungszeit eines Bildes und bei der Feststellung des ursprünglichen Malgrundes.

Die Risse und Sprünge im Firnis sind für den Forscher von geringer Bedeutung, so sehr der Sammler oder Galeriebeamte auch Ursache hat, sie genau zu beachten. Die Rückschlüsse, die sich aus der Craquelure für die Bestimmung von Bildern ziehen lassen, sind wenige, da ein craquelierter Firnis meist nichts weiter bedeutet, als daß ein Bild nicht erst vor kurzem gefirnißt worden ist. An alten Bildern dürfte in den seltensten Fällen noch der alte Firnis unverändert erhalten sein; zum mindesten wird ihn eine Lage neuen Firnisses bedecken.

Zum Kapitel über die Schäden an Gemälden vergl. bezüglich des Bolus Keims „Technische Mitteilungen über Malerei" vom 1. Jan. 1888. Lucanus will das „Wachsen" des Bolus aus der Anwendung von großen Mengen Bleizucker und Silberglätte neben der Terra di Siena erklären. Eine solche Anwendung dürfte aber niemals stattgefunden haben. Marcucci gibt gleichfalls eine veraltete Erklärung. Das Vergilben wird behandelt bei Ludwig in der „Technik der Ölmalerei" II S. 60ff, das Nachdunkeln bei Horsin Déon, daselbst auch die Blasenbildung an Gemälden und die Punktkrankheit (litarge). Über die Ultramarinkrankheit findet man die beste Auskunft in Pettenkofers Buch „Über Ölfarbe". Sprünge und Risse sind vorübergehend schon erwähnt bei Armenini (ed. Ticozzi S. 173), später bei Mérimée, Köster, Lucanus, Horsin Déon, aufmerksam betrachtet bei Eastlake in den Materials (I 415), in A. W. Keims „Techn. Mitt. für Malerei" 1892 Nr. 140 und bei

Ludwig in der „Technik der Ölmalerei“ (II S. 49, 53). Vergl. auch meine „Kleinen Galeriestudien“ (I S. 4 ff., freilich durch mich selbst überholt). Sehr lehrreich für die Sprungbildung an modernen Bildern war die technische Abteilung in der Münchener Glaspalastausstellung von 1893. Siehe auch A. W. Keim, Über Maltechnik. In neuester Zeit W. Martin: Holländische Bilder.

6. Das Reinigen, Regenerieren und Restaurieren. Die Schäden an Galeriebildern, wie wir sie oben betrachtet haben, mußten von jeher das Bestreben wachrufen, dem Verfall dieser mehr oder weniger kostbaren Werke der Malerei Einhalt zu tun oder die schon vorhandenen Schäden nach Möglichkeit wieder gutzumachen, also eine Wiederherstellung schadhafter Gemälde zu versuchen. Wir wären also bei der Therapie der Gemälde angelangt, wenn anders man diesen Ausdruck aus der Heilwissenschaft gelten lassen will. Dabei hat man sich freilich stets gegenwärtig zu halten, daß ein Gemälde kein Lebewesen ist.

Ehedem war das Restaurieren von Bildern eine Art geheime Kunst, und noch heute, nachdem doch längst alle Kniffe der Restauratoren von den wichtigsten Handgriffen herunter bis zu den Altweibermitteln in Büchern, Heften und Aufsätzen geschildert sind, wird hier und da eine gewisse Geheimtuerei mit den Bilderrestaurationen beliebt, die in unseren Tagen der freien Öffentlichkeit nicht gerade dazu beiträgt, das Vertrauen in die geheimtuenden Restauratoren und Galerieleitungen zu erhöhen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts hielt Rottenhammer sogar die Art geheim, wie er Gemälde reinigte und firnißte. Damals dürfte es noch keine berufsmäßigen Restauratoren gegeben haben, sondern man scheint von Fall zu Fall geschickte Maler mit der Ausbesserung beschädigter Gemälde betraut zu haben, wie man das in früheren Zeiten gemacht hatte. So war z. B. in Florenz Lorenzo di Credi 1501 beauftragt, ein Altarbild des Fra Angelico da Fiesole in San Domenico zu restaurieren. 1524 besserte Lorenzo di Credi die Reiterbildnisse des Andrea del Castagno und Ucello im Dom zu Florenz aus (nach G. Gronau in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, wo

weitere Literatur genannt ist). Kaiser Rudolf II. gab 1604 selbst Ratschläge zur Wiederherstellung eines Bildes von Dosso. Aus derselben Zeit ungefähr ist es bekannt, daß Annibale Carracci ein Bild restauriert hat (vergl. Venturi im „Repertor. für Kunstwissenschaft“ VIII S. 18 und 20). Um die Mitte des 17. Jahrhunderts scheint dann Venedig seine professionellen Bildererneuerer gehabt zu haben. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts hatte die Lagunenstadt schon eine eigentliche Restaurieranstalt, wie man das aus den Schriften von Lanzi, Quandt und Goethe erfährt. Vergl. Frimmel, „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ I S. 107 und desselben Artikel „Wiederherstellung alter Gemälde“ in der „Wiener Zeitung“ vom 26. Februar 1898 und „Blätter für Gemäldekunde“ Bd. V S. 52.

Es würde sich empfehlen, in öffentlichen Sammlungen ausführliche Protokolle über jeden Schritt zur Erhaltung einzelner Bilder nicht nur genau zu führen, sondern auch alljährlich zu veröffentlichen, unter Hinweis auf die guten oder schlimmen Erfahrungen, die mit den ausgeübten Methoden früher erzielt worden sind. Fragen von der hervorragenden nationalökonomischen Bedeutung der Erhaltung all der vielen Millionen, welche durch die Gemäldeschätze unserer Galerien repräsentiert werden, sollten heute der öffentlichen Begutachtung unterworfen sein und nicht von einzelnen Berufenen oder auch Unberufenen nach Willkür entschieden werden. Nicht, als ob in der Öffentlichkeit, in den Parlamenten, nicht überhaupt schon längst gelegentlich von der Wiederherstellung und Erhaltung alter Bilder in staatlichen Sammlungen die Rede gewesen wäre, und als ob nicht hie und da ein Jahresbericht die Frage gestreift hätte, aber eine regelmäßige Kontrolle durch die öffentliche Meinung, ja durch die Wissenschaft fehlt noch in den meisten Galerien. Eine erfreuliche Ausnahme ist zu verzeichnen im Verzeichnis der Hermannstädter Galerie, das auch die Restaurierungen namhaft macht. M. Csakis auch sonst mit Umsicht gearbeitetes Verzeichnis liegt in mehreren Auflagen vor. Als um 1729 Michelini Gemälde von einem

Grund auf den anderen brachte, als Riario Wandgemälde in Leinwandbilder verwandelte und Picault in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts viele Bilder der königlichen Galerie zu Paris (darunter auch die Caritas des Andrea del Sarto, die jetzt im Louvre hängt, dort Nr. 1514) mit großer Gewandtheit von Holz abgelöst, auf Leinwand übertragen und restauriert hatte, war es ihnen noch möglich, ihr Geheimnis einigermaßen zu bewahren. Noch bei Descamps (1754) ist vom secret des Picault die Rede; auch 1755 wurde Picaults Kunst als ein secret bezeichnet, als man im Palais Luxembourg neben dem abgenommenen Brette die neue Leinwand mit dem übertragenen Andrea del Sarto staunend bewunderte. Picault wußte bei seinem Verfahren den Malgrund zu erhalten, wie etwa der Papiergrund bei Abziehbildern erhalten bleibt. Die ältere italienische Art des Übertragens zerstörte den alten Malgrund, was alles damals in Paris öffentlich besprochen wurde, da ein Maler Gautier behauptet hatte, Picaults Verfahren sei nichts Neues und längst von einem Italiener ausgeübt worden. Gautiers Observations sur l'histoire naturelle von 1752 und Pernetys Dictionnaire von 1757 kennen die ältere Art der Übertragung ganz genau. 1765 lernte De la Lande in Rom dieses Abnehmen und Rentoilieren schon als einen ziemlich häufig geübten Kunstgriff kennen. In Deutschland waren damals erst die allergewöhnlichsten Handgriffe der Reinigung von alten Gemälden in die Öffentlichkeit gedrungen, auf die übrigens schon alte Malerbücher geachtet hatten, wie das vom Berge Athos (vergl. Didrons Übersetzung S. 43) und eine Paduaner Handschrift aus dem 16. Jahrhundert (mitgeteilt bei der Merrifield II S. 673). In der zweiten Auflage von M. Joh. Dauws „Wohlunterrichtetem und kunsterfahrenem Schilderer und Maler" (1755) sind die Angaben auf dem Gebiete der Wiederherstellung alter Bilder noch sehr dürftig. Nur das Reinigen mit Seifenwasser und Asche wird erwähnt. 1781 berichten Meusels Miszellaneen (IX. Heft S. 182) von geheimnisvoller Gemäldeübertragung, die ein Pariser Maler V. de Montpetit in einem Avertissement

angekündigt hatte. Immer mehr aber dringt die Kenntnis von den Kunstgriffen der Bilderererneuerer in die Öffentlichkeit.

Italien war vermutlich bahnbrechend in den Fragen der Erhaltung und Wiederherstellung von Gemälden. Die Carta del navegar pittoresco von M. Boschini (1660) sagt, daß damals schon Tausende von Gemälden in üblem Zustand waren. Michiel Piera sei ein ganz wunderbarer Wiederhersteller gewesen. Um dieselbe Zeit scheint in den Niederlanden D. Teniers II. nur in vereinzelten Fällen restauriert zu haben (hierzu Mares „Beiträge zur Kenntnis der Kunstbestrebungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm“). Reinigung durch Waschen wird schon viel früher erwähnt. So findet man bei De Busscher (Peintres Gantois, II S. 67) die Nachricht, daß 1550 das Mittelbild des Genter Altarblattes der Brüder Van Eyck durch Lancelot Blondel und Jan Schoorel gewaschen worden. Restauriert, jedenfalls zum erstenmal, wurde das berühmte Werk erst 1633. Daß in Amsterdam 1685 schon tüchtig restauriert wurde, erfährt man aus „Oud Holland“ (1910, S. 189 ff). Die ältesten Nachrichten über das Rentoilieren von 1729 (mitgeteilt bei De la Lande), von 1752 (mitgeteilt bei Gautier) und mehrere andere Stimmen weisen auf Italien hin. Die ältesten Nachrichten vom Abnehmen alter Fresken stammen aus dem Jahr 1725 (dazu Secco-Suardo: Il ristauratore dei dipiuti I S. 174). Orlandis Abecedario pittorico (1753) erörtert eine Reihe von wichtigen Operationen, die hierher gehören. Neben dem Reinigen, Auffrischen und Nähren der Gemälde, neben dem Auskitten von Löchern und dem unvermeidlichen Übermalen wird dort auch schon das Unterziehen der Gemälde mit neuer Leinwand, das Füttern (foderare) der Bilder und das Abnehmen wurmstichiger Bretter von der Kehrseite gelehrt. Seit 1778 gab es gar schon eine staatlich geleitete Restaurieranstalt zu Venedig, wovon schon oben die Rede war. Bald trägt dann auch in Deutschland das gedruckte Wort zur Verbreitung der schönen Geheimnisse bei, so z. B. Goethes Propyläen (1799) und die deutsche Ausgabe der Ph. Hackertschen Abhandlung über das Firnissen

(1800). Hacquins Übertragung der Madonna di Fuligno (1802) wird sofort in ihren Einzelheiten dem Publikum bekannt gegeben. Sierstorp erfuhr in jenen Jahren schon alles Wesentliche von der Sache (s. Bemerkungen auf einer Reise... nach Paris I, 1804, S. 231 und 272 ff.*). In Burtins Traité théorique et pratique (1808), bei Köster in den drei Heften „Über Restaurierung alter Ölgemälde" (1827 bis 1830), bei Lucanus in der „Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde" (1828), bei Montabert im Traité complet, bei Merimée oder gar später bei Horsin Déon, Lejeune und vielen anderen gibt es keine Geheimnisse mehr auf unserem Gebiete. Nun gar seit dem Mißgriff mit der Restaurierung des großen Andrea del Sarto in Berlin und seit ähnlichen Vorgängen im Louvre nimmt die Öffentlichkeit großen Anteil an allen Fragen, die mit der Wiederherstellung kostbarer Gemälde zusammenhängen.

Von einer Anleitung zum Restaurieren wird in unserem Handbuche n i c h t die Rede sein, und dies hauptsächlich deshalb, weil die heutigen Restauratoren im wesentlichen nichts anderes ausüben, als was längst gedruckt zu lesen ist. Die meisten unter ihnen begnügen sich sogar mit einigen wenigen ererbten Kunstgriffen und kennen nicht einmal das, was die Literatur bietet, die ja alle Neuigkeiten getreu widerspiegelt, bis herauf zur Pravazschen Spritze, die dem Restaurator Schellein vom Sammler Dr. L. M. Politzer zu Versuchszwecken in die Hand gegeben wurde. Unser Handbuch bietet nur so viel, daß sich der Leser über die wichtigsten Kunstausdrücke und Handgriffe unterrichten kann und die Bücher zu finden weiß, die ausführliche Angaben enthalten.

Die R e i n i g u n g von Gemälden ist nur dann eine einfache, unschuldige Sache, wenn die Bilder sonst gesund sind, noch merklichen Firnisüberzug aufweisen, wenn also dabei nichts anderes zu tun ist, als den angehäuften Staub und Ruß von der unverletzten Oberfläche zu entfernen. Bei Ölgemälden

---

*) Dazu in neuerer Zeit die Revue universelle des arts von 1859 und 1863 und neuestens, 1917, E. Steinmann in den Monatsheften für Kunstwissenschaft.

tut dann destilliertes Wasser, Regenwasser, ja sogar Brunnenwasser ganz gute Dienste, Wasser, das man freilich sorgfältig von der Unterlage, dem Malgrunde fernzuhalten hat und nicht aufgießen darf. Wäscht man große unversehrte Bildflächen mit einem Badeschwamm, so versäume man nicht, die Feuchtigkeit so bald als möglich mit einem weichen trockenen Lappen abzuwischen. Gut bewährt ist ein vorsichtiges Abreiben mit wasserbefeuchteten Bauschen entölter Watte. Man sieht dabei sofort, ob die Fläche noch Schmutz abgibt oder nicht. Solange die Bäuschchen noch grau werden, sind sie jedesmal wieder durch frische zu ersetzen, bis sie unzweifelhaft weiß bleiben. Dabei ist es ein Vorteil, auf den ich aufmerksam machen möchte, wenn man niemals den meist dickeren Schmutz von den Rändern in die Fläche wischt, sondern umgekehrt von der reineren Mitte gegen die Ränder zu streicht und die Randpartien reinigt, ohne die Mittelfläche auch nur zu berühren. Lucanus ölte solche Bilder vorher ein. Daß Temperabilder durch Wasser verdorben werden, ist schon oben gesagt worden*). Temperabilder putzt man mit Terpentinöl, dem Terpentinspiritus oder Weingeist beigemischt ist. Solche Putzwässer können mit Vorsicht auch zum einmaligen Auffrischen von Ölgemälden verwendet werden und tun in schwachen Mischungen gute Dienste bei der Reinigung des Firnisüberzuges. Bei Merimée-Hebra ist freilich ein wahres Höllenrezept mitgeteilt, dessen Gebrauch gar nicht eindringlich genug widerraten werden kann. Das Köstersche Putzwasser (aus 210 g rektifiziertem Alkohol, 70 g Terpentinöl, 2 g Zedernöl und 4 g Lavendelöl) ist viel milder und kann noch dadurch sehr abgeschwächt werden, daß man den Alkoholgehalt mehr oder weniger vermindert**). Die brauchbaren Putzwässer, die

*) Unangenehm heikle Fälle sind moderne Bilder, die in regelloser Weise Schichten von Tempera und Ölfarbe tragen, die beide abwechselnd an die Oberfläche reichen.

**) Dies alles stand wörtlich in der 1. Auflage, und ich weiß nicht, wo es Büttner Pfänner zu Thal herausgelesen hat, daß von mir die starke Mischung des Kösterschen Putzwassers „empfohlen wird“. Diesmal ist „mit Vorsicht“ und „in schwachen Mischungen“ durchschossen gedruckt, um dadurch Mißverständnissen vorzubeugen. Eine lange Reihe von Rezepten bei Secco-Suardo (Il Ristauratore dei dipinti II, S. 9 ff.).

mir bisher bekannt geworden sind, hatten alle das Gemeinsame, daß dem schärfsten Mittel, dem Alkohol und Terpentinspiritus (rektifizierten Terpentin), Balsame oder Öle beigefügt waren, die seine lösende Wirkung abschwächten. Pettenkofer warnt ängstlicherweise vor allem Alkohol beim Putzen. Zum Entfernen des Firnisses empfiehlt er die langdauernde Anwendung von Terpentinöl oder Kopaivabalsam. Für die Entfernung alter, längst fest gewordener Krusten von Schmutz aller Art reichen nun aber die gewöhnlichen milden Mittel nicht aus. Hier lehrt die Erfahrung, daß man zu Laugen seine Zuflucht nehmen muß, die freilich mit größter Vorsicht und nur auf eng abgegrenzten Stellen anzuwenden sind. Die älteren Verfahrungsweisen der Engländer, Franzosen und Deutschen sind in den Noten zur Übersetzung des Hackertschen Sendschreibens mitgeteilt (1800). Der Anwendung von Butter und fetten Ölen zur Reinigung ist sicher zu widerraten, wie sich denn auch gegen die Seife beachtenswerte Einwendungen haben hören lassen. Wenigstens paßt sie für die Reinigung von Bildern mit tiefen Sprüngen augenscheinlich wenig.

Das Reinigen der Bilder muß gewöhnlich vorangehen, wenn weitere Operationen folgen sollen. Es wird sehr schwierig, wenn die Farbe in Blasen aufgestanden ist (enlevure bei Pernety) und bei der leisesten Berührung an einzelnen Stellen abbröckelt. Ein Waschen mittels Leinenläppchen oder Watte ist hier nicht mehr anwendbar; man kann dann in kleinen und kleinsten Partien mit den Fingern und Pinseln waschen. Stets hat man auch darauf bedacht zu sein, daß der Malgrund sich nicht mit Wasser stellenweise vollsaugen kann. Oft wird man gut tun, das abbröckelnde Bild vor der Reinigung auf neuem Grund zu befestigen. Die Anwendung des Speichels bei kleinen Bildern ist sicher uralt. Burtin (1808) lobt dieselbe. Und wirklich schadet die geringe alkalische Reaktion des Speichels gar nicht, wenn man ihn nur einmal für eine Sekunde zum Abwischen eines kleinen Ölbildes verwendet. Oftmaliges Untersuchen von Signaturen durch Aufhellen mittels Speichels ist den Bildern schädlich. Viele Bilder in

Wohnräumen, besonders auf dem Lande, sind durch die kleinen Besuchskarten verunreinigt, welche von den Fliegen verschiedener Art dort abgeworfen werden. Anfangs sind sie mit feuchtem Läppchen mühelos zu entfernen. Ungetrocknet und alt, müssen sie vorsichtig mit dem Grattoir oder Scalpell abgekratzt werden. Je eher man den Fliegenschmutz entfernt, desto besser für die Bilder, da er mit der Zeit zerstörend auf Firnisbindemittel, wohl auch auf manche Farbstoffe, einwirkt. (Nach Dalbon und anderen).

Die Operationen, die nun folgen, falls das Bild nach der Reinigung nicht gut aussieht, sind entweder ein neuerliches Firnissen oder eine Wiederbelebung des vorhandenen Firnisses und des Gemäldes darunter oder Arbeiten, die dem weiten Gebiete der Gemälderestauration angehören.

Das Firnissen könnte man bei jedem Anstreicher erlernen. Wer es aus distinguiertem Munde hören will, daß der Pinsel dazu gehörig breit sei, daß er nicht tropfe, daß man nicht regellos auf der Fläche umherrutsche, der frage einen akademischen Maler und sehe ihm zu, wenn er seine Arbeiten für eine Ausstellung zurichtet. Wer ehedem im Pariser Salon vor der Eröffnung Zutritt hatte, am jour du vernissage, sah so viel Firnissen, daß er jedenfalls einen bleibenden Eindruck davon mitgenommen hat. Wie verschieden in ihrer Brauchbarkeit die einzelnen Firnisse sind, haben wir schon oben erfahren.

Das Wiederbeleben des Firnisses und der Farbenschichten ist zwar erst in neuester Zeit durch M. v. Pettenkofer auf eine wissenschaftliche Grundlage gestellt worden und hat erst dadurch für die Galerienkunde Bedeutung gewonnen, doch sind schon viel früher Versuche auf diesem Gebiete gemacht worden. Notizen im Manuskripte des Arztes De Meyern von 1632 handeln von einem raviver alter Bilder, und das längst bekannte Hinstellen vergilbter Ölgemälde in die Sonne gehört ebenfalls hierher. Längst geübt ist auch das sogen. Nähren der Bilder von der Kehrseite, das schon Orlandi (1753) kennt. Das Pettenkofersche Wiederbeleben, Regenerieren, ist aber etwas ganz anderes, Neues und besteht

darin, ein gereinigtes*) Ölgemälde, dessen Firnis und Öl undurchsichtig geworden sind, durch Alkoholdünste (es sind keine „Dämpfe") und Einreiben mit Kopaivabalsam wieder in einen Zustand zu versetzen, der dem frischen Aussehen nahe kommt. Darauf wurde schon im Abschnitte über die Schäden an alten Bildern angespielt. Das Regenerieren geschieht in niedrigen Kisten oder Kistchen, die über die flach auf dem Boden oder auf einem Tische liegenden, sorgsam gereinigten und ganz trockenen Bilder gestürzt werden. An den Boden der Kiste ist innen Flanell oder flach gepreßte Watte festgeleimt, die man mit Alkohol besprengt, wenn man die Kiste zum Regenerieren bereitlegt. Ist die Flanellschicht befeuchtet (sie darf übrigens nirgends tropfen), so stürzt man sie über das Bild, das ja selbstverständlich seine Schönseite nach oben kehrt. Diese Art hat sich als praktischer erwiesen, als das Befestigen der Bilder in den Kisten und das Darüberstülpen der Kisten über die Lappen, die mit Alkohol befeuchtet sind. Oft genügen wenige Minuten, um den Firnis hell zu machen. Ist man ängstlich, die erweichende Wirkung der Alkoholdünste möchte die Farbenschichten zu sehr angreifen (die Harze haben übrigens einen Sättigungsgrad, der von selbst nicht überschritten wird), so kann man ja die Kiste aufheben, wann man will, um sich von der Sachlage zu überzeugen. Angenommen, aber nicht zugegeben, daß man bei lange fortgesetzter Regenerierung die Farben wieder so weich**) bekommen könnte, als sie im frischen Zustande waren, so wäre damit den Bildern noch immer kein unheilbarer Schaden zugefügt worden, da man die Farben ja wieder ganz ruhig trocknen lassen kann. Freilich dürfen ungeschickte Hände nicht den weich gewordenen Firnis betasten, etwa mitten im Gesicht eines regenerierten Bildnisses oder an den weichen Farben wischen. Ein regeneriertes Bild muß eben einige Stunden oder Tage vor Staub

---

*) Wie oft ist an guten Bildern gesündigt worden, indem man sie frisch firnißte oder balsamisierte, bevor Staub und Schmutz gründlich entfernt waren. Dadurch wurde die trübende Schicht dauernd auf der Fläche festgehalten.

**) Ein anderes ist es mit der Anwendung von Chloroform. Diese ist viel zu eingreifend und wirkt zu erweichend, um nicht als gefährlich gelten zu müssen.

und Berührung geschützt aufbewahrt werden, bis sich beim Versuchen an belanglosen Stellen, z. B. am übergeschlagenen Rande eines Leinwandbildes, nicht die mindeste Klebrigkeit mehr zeigt. Wie man ein solches gefahrloses Vorgehen verketzern kann, ist mir niemals begreiflich gewesen. Halten wir etwa im allgemeinen unsere Zimmeröfen für höchst verderblich und gefährlich, weil sich daran ab und zu ein Unvorsichtiger die Hände verbrannt hat? Die ganze Geschichte des Pettenkoferschen Regenerierens, die ja in den Kunstblättern leicht zu verfolgen ist, und die Pettenkofer in seinem Buche „Über Ölfarbe“ zum Teil selbst erzählt, lehrt, daß immer nur diejenigen sich ablehnend verhalten haben, die entweder das Pettenkofern gar nicht gekannt, oder die dahinter eine Art Jugendbrunnen für alle alten Bilder vermutet haben und sich in dieser Erwartung begreiflicherweise sehr getäuscht fanden. Bei stumpf gewordenen, in den Farben gut erhaltenen Bildern unter Harzfirnissen tut das „Pettenkofern“ oft eine geradewegs überraschende Wirkung. Ist aber das Bild unter dem trüben Firnis versudelt und verputzt gewesen, so tritt begreiflicherweise nach der Aufhellung des Firnisses jeder Mangel um so auffallender hervor. Es hat übrigens wenig gefehlt, und man hätte behauptet, daß diese Übermalungen erst durchs Pettenkofern auf die Bilder gekommen seien*). An Ungereimtheiten hatte es wenigstens bei den Angriffen gegen Pettenkofers Verfahren keinen Mangel. Bei trüb gewordenen Ölfirnissen haben Alkoholdünste keine Dienste geleistet. Hier hilft Pettenkofer mit einer Ammoniakseife, über die er vor Jahren in München vorgetragen hat (vgl. Keims „Technische Mitteilungen für Malerei“ vom 1. Jan. 1888). In hartnäckigen Fällen wechselt Pettenkofer ab mit Einreibungen von Kopaivabalsam und mit der Alkoholbehandlung. Das Alkoholverfahren Pettenkofers hat schon in vielen großen, und zwar in den bestgeleiteten Galerien Eingang gefunden (vgl. Uberto

*) Dabei kommen den Galerieleuten die Zwistigkeiten ins Gedächtnis, die sich nach dem Regenerieren der Bilder des Frans Hals im Haarlemer Museum entwickelt haben. (Dazu „Onze Kunst“ 1909 S. 204 und „Blätter für Gemäldekunde“ V S. 109.)

Valentinis La riparazione ai dipinti. 1891). Zur Verteidigung des Pettenkoferschen Verfahrens schrieb auch der Konservator Walter Kühn („Was sind die Ursachen, daß Ölgemälde zugrunde gehen, und was kann man tun, dies zu verhüten?“ 1892). Auch Graf Giovanni Secco-Suardo tritt für das Verfahren ein und will es auch auf Temperabilder ausgedehnt wissen, die vor Zeiten gefirnißt worden sind und sich nachher getrübt haben (Il ristauratore dei dipinti 1894 II S. 105 ff.). Manche Restauratoren wollen alles mit „Phöbus“ (einer Mischung von Kopaivabalsam und Vaselin) heilen.

Was bisher besprochen wurde, wird alles noch nicht als Bilderrestauration angesehen, obwohl es die vorbereitenden Stufen dafür abzugeben pflegt. Das eigentliche Restaurieren beginnt erst dann, wenn an einzelnen Stellen des Bildes von den Händen des Restaurators oder eines geschickten Dilettanten Substanzen dazugetan oder weggenommen werden.

Einer der häufigsten Fälle ist das Ausfüllen von Löchern in der Farbe, das ziemlich allgemein mittels geleimten Kreidegrundes zu geschehen pflegt. Allerlei anderer Kitt ist auch dafür benutzt worden, wie ein Firnisbrei mit Bleiweiß oder anderen leicht trocknenden Farben. Prem vermischt bolognesische Kreide mit gewöhnlichem Leim oder Hausenblase, um die Fehlstellen auszukitten. Sicher wird man von Fall zu Fall abwägen müssen, welche Stopfmasse gerade am besten taugt.

Das Ausfüllen von Gruben mittels einer Paste (entweder Kreidekitt, Ölkitt oder „Stopffarbe“, d. i. Kremserweiß und ein Trockenöl) eignet sich besonders für die Restaurierung von Holzbildern. Bei durchdringenden Löchern in Leinwandbildern werden Flicken neuen festen Stoffes unter die Fehlstellen auf der Rückseite festgeklebt. Schon Lucanus spricht (III. Aufl. S. 96 f.) von dieser Art, Leinwanden auszubessern. Ein auffallendes Beispiel für dieses Ausflicken ist das Tiziansche Bildnis des Kurfürsten Johann Friedrich v. Sachsen in der Wiener Galerie (Nr. 518). Voß empfiehlt für derartige Fälle mit

Recht das Unterziehen mittels neuer Leinwand („Bilderpflege“ 1899 S. 53 mit Abb. 5 und 6). Die Übermalung beziehungsweise Deckung solcher Stellen kann von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet werden. Nimmt man das Restaurieren als eine Kosmetik der alten Bilder, so muß man das Ideal in jener Deckung der ausgekitteten Stellen erblicken, die sich in der vollkommensten Weise an die alte Malerei daneben anschließt und von dieser nicht zu unterscheiden ist. Stellt man sich dagegen auf den Standpunkt, der uns jedes Gemälde als geschichtliche Urkunde erscheinen läßt, so wird zwar das Auskitten selbst als Mittel zur Erhaltung des Denkmals, zur Verhinderung des weiteren Abspringens der Farbe gutzuheißen sein; eine täuschende Übermalung der ausgekitteten Stellen aber wird man von diesem Standpunkte aus für verwerflich halten. Am allerwenigsten ist das Aufmalen von Sprüngen zu befürworten. Die historische Auffassung dieser Frage beginnt, sich Bahn zu brechen, wenigstens gehen einige neuere Restauratoren nicht mehr darauf aus, mit den restaurierten Stellen unbedingt täuschen zu wollen, sondern sie streben nur danach, den weißen Grund der ausgekitteten Stelle in seiner Grellheit zu bedecken und mit den nächstliegenden Flächen in allgemeinen Zügen zusammenzustimmen. Aus einiger Entfernung betrachtet, ist ein solches Ristauro ganz wirkungsvoll, in der Nähe aber gibt es sich sofort als das zu erkennen, was es ist. Die Restauratoren des 18. Jahrhunderts und viele auch in noch neuerer Zeit begnügten sich nicht damit, die ausgekitteten Stellen zu übermalen, sondern beglückten oft große Flächen des gesunden Bildes mit der Kunst ihres Pinsels, der meist den richtigen Ton auf der ausgeflickten Stelle nicht finden konnte und nun die falsche Farbe so weit verbreiten mußte, bis eine gewisse Harmonie hergestellt war. Die italienischen Restauratoren der Zeit um 1800 pflegten dabei tüftelig und tupfend vorzugehen, was schon Köster andeutet und tadelt (Köster Heft II, 1828). Andere malten wieder breit und frech über die ganze Fläche, indem sie den alten Meister verbesserten, dieses abrundeten,

jenes spitziger durchbildeten. Will man solche Bilder studieren, bestimmen, so muß vorerst das ganze geniale Restaurationswerk wieder heruntergeputzt werden. Vor solchen Bildern segnet man jene Restauratoren, die keine eigentlichen schöpferischen Maler sind und nicht in Versuchung geraten, ihr eigenes Machwerk statt des alten Bildes auf die Nachwelt zu bringen.*) Beanstandet ist das Übersudeln der Bilder schon längst. So polemisiert schon die „Wiener Zeitung“ vom 12. Oktober 1768 gegen das „Aufschmieren“ auf alte Bilder (hierzu A. Friedmann in der Jubiläumsfestnummer der Wiener Zeitung von 1903 [I S. 47]). Seither haben viele andere Stimmen dagegen gesprochen, und auch heute fehlt es nicht an einer Gegenbewegung gegen die brutale Übermalung von Bildern (vgl. die Literaturangaben am Ende des Kapitels).

Ist die Leinwand morsch geworden, und kann sie nicht mehr weiter als Unterlage für ein wertvolles Bild dienen, ohne dieses in seinem Bestande durch das Abfallen der Farbe zu gefährden, so ist ein Unterziehen, Füttern mit neuer Leinwand oder ein Übertragen auf neue Leinwand vorzunehmen. Das einfache Unterziehen, das schon 1753 und 1757 bei Orlandi und Pernety, später bei Köster, Lucanus, Horsin Déon und anderen ausführlich behandelt ist, geschieht in der Weise, daß man zuerst das Bild vom Blendrahmen abnimmt und dann auf eine glatte Fläche mit der Schönseite nach unten ausbreitet. Ist die Leinwand auf ihrer Hinterseite sehr

---

*) Die ganze Erörterung der überflüssigen Übermalungen hat schon in der ersten Auflage dieses Handbuches gestanden. Ich meine, sie ist in auffallender Weise durch die Geschichte des Paumgärtnerschen Altares von Dürer in der Münchner Pinakothek bestätigt worden. Alte Kopien der Flügel (vor Jahren bei J. C. v. Klinkosch in Wien, später von den Erben verkauft und neuestens an den Bilderhändler J. Leitner gelangt) gaben Anlaß dazu, das Original von den späteren Zugaben zu befreien. Dabei wurden allerdings an manchen Stellen wieder neuerliche Deckungen vorgenommen. — Vgl. Münchner Neueste Nachrichten Anfang Oktober 1902, 13. Januar 1903, 8. März 1903 (Notizen von Otto Grautoff), Chronique des arts et de la curiosité 1903, Les arts 1903, „Die Werkstatt der Kunst“ vom 13. Juli 1903, Helbings „Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft“ III Heft 2 (Artikel von Voll), Seemanns Kunstchronik 1902 bis 1903 passim. Viel früher die Bemerkungen im Versteigerungskatalog Klinkosch (Wien 1889) und im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV S. 233. Zwei der erwähnten Flügel kamen an die Pinakothek, zwei an den Sammler Zuckerfabrikanten Kuffner.

rauh und ungleichmäßig, so wird sie mit Bimsstein geschliffen. Dann kleistert oder leimt der Restaurator die neue Leinwand auf die Kehrseite des alten Bildes, worauf die Fläche gebügelt oder mit warmen Walzen aus Metall oder Holz niedergedrückt wird. Vom Bügeln der Bilder machen schon Goethes Propyläen bestimmte Mitteilung. Es ist begreiflich, daß Bilder von starkem Relief in der Farbe (z. B. Werke des Rembrandt und seiner pastos malenden Schüler) durch diese Operation sehr leiden und ihren Hauptreiz verlieren, auch wenn sie nicht angebrannt werden, was vorgekommen sein soll in den Zeiten, als man noch keine elektrisch gewärmten Bügeleisen kannte. Wären die Bildererneuerer der Neuzeit nicht so phantasielos, so hätten sie längst erfunden, daß man das Relief eines Bildes abgießen könne und daß man beim Bügeln die negative genau angepaßte Form als Unterlage benutzen müsse, wenn das Farbenrelief trotz des Bügelns erhalten werden soll. Es wird aber weiter gebügelt und sogar gewalzt, als ob es sich um Schneiderarbeit handelte. Um auf gänzlich neu gemalten Flächen das Relief der Leinwand vorzutäuschen, hat man in Venedig schon 1778 Metallstempel benutzt, die in den ausgekitteten Stellen abgedruckt wurden (siehe „Blätter f. Gemäldekunde" V. S. 52). Beim Unterziehen werden die Ränder des Bildes an der Vorderseite mit dickem Papier beklebt, das noch handbreit über die Leinwand hinausragen muß, damit man für das Spannen der Fläche Angriffspunkte habe. Man findet die Reste der Papierstreifen noch gewöhnlich hinterher auf solchen Bildern als Zeugnis für die überstandene Operation. Restaurator Nahler in Dresden benutzt zum Aufkleben der neuen Leinwand Wachs und weißes Harz (helles Pech). Ed. Gerisch in Wien verwendete Mehlbrei mit etwas Alaun und ein wenig Sublimat, dieses, um dem Schädigen durch Insekten vorzubeugen. Seit etwa 1896 nahm auch er Terpentin und Wachs. Beim warmen Bügeln dringt das klebrige Mittel noch mehr als beim gewöhnlichen Aufstreichen durch die alte Leinwand, und dadurch wird auch die alte Farbe auf der alten Leinwand fixiert, ganz abgesehen

vom Haften der neuen Leinwand auf der alten. Auf die Einzelheiten des Unterziehens und die Behandlung der Blasen dabei können wir hier nicht näher eingehen, um rasch auch einige Kenntnis vom echten Rentoilieren zu erlangen, vom Übertragen der Farbenschicht allein auf eine ganz neue Leinwand. Diese Operation wird unvermeidlich, wenn die alte Leinwand so mürbe geworden ist, daß ein gänzlicher Zerfall des Bildes droht. Mit Desinfizieren, wie man vorgeschlagen hat, ist da nicht mehr zu helfen. Hier wird das abgenommene, ausgebreitete Gemälde an der Schönseite zunächst mit ungeleimtem Papier und Mehlkleister überpappt und diese Schutzhülle mittels Musselin, Gazestoff oder Leinwand verstärkt. Eine Vorsicht dabei, auf die mich Gerisch aufmerksam machte, ist die, den Stoff aufzuspannen und erst dann den Klebstoff aufzustreichen. Das Ganze wird dann flach beschwert und muß hart austrocknen. Umgekehrtes Auflegen auf eine Holztafel von genau derselben Größe wie der frühere Blendrahmen. Umschlagen der Ränder, die an der Holztafel mit kleinen Nägeln befestigt werden. Die morsche alte Leinwand, die nun zu oberst liegt, wird schonend erweicht mit heißem Wasser und entweder als Ganzes oder streifenweise, auch fadenweise abgezogen. Entfernung der alten Grundierung. Trocknen. Aufkleben neuer Leinwand. Sorgfältiges Ausstreichen derselben, Beschweren mit warmen Platten. Trocknen. Befreien der Schönseite von der Verpappung. (Näher eingehende Erörterungen darüber bei W. Martin, Altholländische Bilder, wo sich auch Abbildungen finden. Zu beachten auch Secco-Suardo Bd. I.)

In den wesentlichen Vorgängen hat mit dem angedeuteten Verfahren große Ähnlichkeit das Abnehmen von Holz und Übertragen auf Leinwand oder auf neues Holz, eine Operation, die angezeigt erscheint, wenn die faulig und weich gewordene alte Tafel nicht mehr zu retten ist. Auch hier wird die Bildfläche verpappt. Das alte Holz wird durch Sägen, Hobeln, Raspeln, Kratzen bis auf einige Millimeter Dicke abgenommen. Ist die übrige Schicht des

Holzes gesund, so kann ein neues Brett aufgeleimt werden. Ist auch sie brüchig und morsch, so wird alles bis auf die Malerei entfernt. Diese erhält eine neue Grundierung, endlich eine neue Leinwand, wenn das Bild nicht auf Holz zu übertragen war. Das Übertragen von Holz auf Holz heißt Marouflage und wird als unpraktisch jetzt nicht mehr ausgeübt. Marouflage wird auch in einem mehr allgemeinen Sinne genommen als Übertragen in welcher Art immer. Als Enlevage bezeichnen die Franzosen das Abnehmen eines Gemäldes vom Malgrunde überhaupt (vgl. besonders die Bücher von Horsin Déon und Lejeune). Dieses Abnehmen ist, wie wir gesehen haben, die erste und wichtigste Hälfte der Operation sowohl beim Rentoilieren, als auch beim Marouflieren und beim Übertragen von Holz auf Leinwand.

Das Übertragen auf Leinwand heißt Entoilage. Interessant ist der Bericht von der Übertragung der Madonna di Fuligno auf neuen Grund. Das alte krumme Brett wurde gerade gezwungen, dann abgesägt, abgehobelt und abgekratzt bis zur Schicht der Raffaelschen Malerei. Dann Überkleben der Schönseite. Ölweißgrund und Befestigen auf feine Leinwand. Malerische Restaurierung durch Röser (Literatur siehe oben S. 148 und unten S. 158 f.)

Ein Ablösen der Farbenschicht von vorn her gelingt nur bei Bildern, die auf dickem Kreidegrund aufliegen. Auch hierbei wird die Bildfläche zuerst überklebt. Ist dieser Schutzmantel trocken, so wird der Gipsleimgrund mittels warmen Wassers allmählich erweicht und das in der Weise von den Rändern und von den Ecken her, daß sich die ganze Farbschicht vom Grunde löst. Dann kann sie auf neuen Grund gebracht werden. Picault ist offenbar in dieser Weise vorgegangen.

Das Abnehmen eines Bildes vom Kupfergrunde ist im Jahre 1894 durch Prof. Dr. Büttner Pfänner zu Thal auf galvanischem Wege durchgeführt worden (vgl. dessen Handbuch über Erhaltung, Reinigen und Wiederherstellung der Ölgemälde nach den neuesten Forschungen, Sonderabdruck aus Keims „Technischen Mitteilungen für Malerei“).

Eine wichtige Obliegenheit des Restaurators ist auch die Beseitigung der Blasen. Köster ließ dünnen Leim unter die angestochene oder angebrochene Blase laufen und verteilte ihn darunter mit einem elastischen Stäbchen aus Fischbein. Nun klebte er Ölpapier darüber und bügelte die Stelle. Dieses Verfahren, das wohl längst vor Köster geübt worden sein dürfte, hat sich noch bis heute erhalten. Schellein-Politzers Anwendung der Pravazschen Spritze ist vervollkommnet worden. Vielfach wurde gegen die Blasenkrankheit auch ein Punktierverfahren angewendet, bei welchem der flüssige dünne Leim unter die Farbschicht geblasen wurde, nachdem man die Bläschen oder Blasen mit einer Nadel angestochen hatte. Es gibt italienische Tafeln, die unser nördliches Klima nicht recht vertragen, und auf denen immer von neuem wieder Bläschen aufschießen. Ich nenne als Beispiele den Carpaccio der Sammlung André in Paris (früher bei Sax in Wien), den Cima da Conegliano der Wiener Galerie (unlängst nach Italien entführt), den Lazaro Sebastiano der Akademie in Wien (auch dieser fortgeschleppt). Solche Bilder sind eine Qual der Restauratoren, wenn der Besitzer sich nicht entschließen kann, sie auf Leinwand übertragen zu lassen. Immer von neuem werden Schönheitspflästerchen aus Ölpapier nötig, die so störend sind, wenn man ein Bild genießen oder studieren will.

Erinnern wir noch daran, daß das Abnehmen eines unheilbaren Firnisses und das Wegputzen von Übermalungen eine nicht seltene Beschäftigung der Restauratoren bildet. Der Firnis wurde in vergangenen Tagen viel häufiger für unheilbar gehalten und von den Bildern entfernt als heute, da uns das Pettenkofern zur Verfügung steht, um die Trübungen aufzuhellen. Daß es eine Sache der Unmöglichkeit ist, theoretisch genommen, den ganzen alten Firnis wegzubringen, hat Pettenkofer sehr hübsch erörtert. Wie sollte man auch dem Firnis in die feinsten kapillaren Spalten der Farbe nachgehen können, in die er längst eingedrungen ist? Das Abnehmen wird sich also nach unserer heutigen Erkenntnis auf die oberen Schichten beschränken. Nur allzudicke Firnislagen, die in

mehreren Schichten übereinander unzweckmäßigerweise vor Zeiten aufgestrichen worden sind, und die mittels Regeneration oder Ammoniakseife, ja überhaupt in keiner Weise mehr durchsichtig gemacht werden können, wird man abnehmen.

Burtins Traité von 1808 und Bouviers Manuel (1827) geben schon als vielfach geübt zwei Arten an, den Firnis zu entfernen. Sie sind noch heute gebräuchlich, nämlich das Entfernen auf nassem Wege und das auf trockenem. Das letztgenannte Verfahren geschieht mit dem Finger, der an einer Stelle damit beginnt, Harzpulver, etwa Kolophoniumpulver, auf der Oberfläche des Bildes zu zerreiben. Dadurch wird bald auch der alte Firnis abgeschliffen. Von der abgeriebenen Stelle geht man weiter, bis die ganze Fläche frei ist. Daß unendlich vorsichtig vorzugehen ist, um die Lasuren nicht mitzunehmen, ist zwar von vornherein überklar, doch wurde und wird diese Tatsache durchaus nicht immer in Rechnung gezogen. Deß sind die zahllosen verriebenen Bilder Zeugen, die allenthalben zu finden sind. Vor diesem Verfahren wird von Einsichtigen mit Recht gewarnt (auch von Dalbon). Aber auch das Abnehmen des alten Firnisses auf nassem Wege*) mittels Putzwassers erfordert die größte Aufmerksamkeit, die nicht immer genügend vorhanden war, um die alten Gemälde vor dem Verputzen zu bewahren. Wenige Restauratoren gab es, die immer zur rechten Zeit innezuhalten wußten, bevor der Weingeist noch die Farbenschicht angegriffen hatte.**) Auch waren allerlei unklare Vorstellungen verbreitet, welche zu Vorschriften und Anweisungen führten, deren Barbarei jedem Bilderfreunde geradewegs das Herz erbeben macht. Köster schreibt 1827 ganz unverfroren: „Die Patina ist . . . eine feine Sache . . ., aber in Fällen, wo die Patina nicht allein,

*) Etwas unglaublich Brutales liegt in dem Abprellen der Bilder mit warmem Wasser, wie es vor einigen Jahren empfohlen wurde. Es mag für Anstriche gut sein; niemals für ein Bild von hohem Wert.

**) Zu dieser Angelegenheit vgl. auch A. W. Keim „Über Maltechnik" S. 140. Ich habe an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen, daß die Farben eine sehr ungleiche Löslichkeit in den Putzwässern besitzen. Brauchen sie zum Anreiben viel Öl, wie viele braune, schwarze und rötliche Pigmente, so lösen sie sich leicht. Genügt weniges Bindemittel zum Anreiben, so halten sie, wie z. B. Kremserweiß, dem Putzwasser lange Stand.

sondern auch der letzte Farbenton mit einem dunklen harten Schmutz chemisch verbunden ist, kann darauf" (also auf die Patina und auf den letzten Farbenton) „leider keine Rücksicht genommen werden; beide müssen sich dem allgemeinen Besten aufopfern. Da ferner der Restaurator zugleich Maler sein muß, so wird ihm nicht schwer fallen, diejenigen Stellen, welche ihre Patina verloren haben, wieder durch Lasurtöne denen Teilen gleichzustimmen, welche ihre Patina behalten haben." Die Bedenklichkeit dieses Geständnisses wird kaum dadurch abgeschwächt, daß Köster sehr bald davon spricht, es sei gewissenhafterweise kein „Originalteil zu vernachlässigen".

Spricht schon aus solchen Andeutungen vom Aufopfern des „letzten Farbentones" mitsamt der „Patina" (die man als gelblich gewordenen Firnis zu deuten hat) eine geringe Pietät für die Werke alter Meister, so erhellt eine noch geringere aus dem Gebrauche, dem „gereinigten" Bilde wenigstens einen Galerieton, das ist einen gelblich tingierten Firnis auf den Leib zu schmieren. Sollte jemand an der Tatsache dieser Albernheit zweifeln, so lese er die unverhohlene Anweisung zum Aufstreichen einer patine imitant le vieux vernis, einer Patina, welche den alten Firnis nachahmt, bei Horsin Déon (S. 125) und lasse sich hier die Versicherung mitteilen, daß in einer großen Galerie dasselbe Manöver noch vor nicht allzulanger Zeit ausgeführt wurde*), weil man dem großen Publikum die farbenfrischen Trecentisten und Quattrocentisten nicht in ihrer grellen Buntheit zeigen wollte.

Die Entfernung junger Übermalungen geschieht ohne Schwierigkeit durch ein Abwischen mit schwachen Putzwässern. Alte Übermalungen, die längst so hart geworden sind, wie das Gemälde selbst, und die unmittelbar auf die Bildfläche aufgetragen worden sind, erfordern dagegen geübte Hände und ein scharfes Auge. Der Restaurator muß jeden Augenblick wissen, ob er noch in der Übermalung arbeitet oder schon bis zum Alten vorgedrungen ist.

---

*) Mündliche Mitteilung des ehemaligen Direktors der Berliner Galerie Dr. Julius Meyer.

Je feiner solche Operationen sind, desto mehr ist dem Sammler und Dilettanten zuwiderraten, selbsttätig aufzutreten. Zum mindesten verdiene er seine Sporen an wertlosen Bildern und überlasse die Wiederherstellung bedeutender Kunstwerke unbedingt bewährten Händen. Der Sammler beachte auch, daß gar häufig unter den Übermalungen nicht viel Erfreuliches zu finden ist: etwa die Spuren einer brutalen Abreibung oder gar das nackte Brett. Verzweifelt selten ist es, daß unter einer vollständig übermalten Fläche beim Entfernen der obersten Farbenschicht ein ungeahntes, treffliches Bild zum Vorschein kommt. Lejeune (Guide I, 54) spricht von solchen Fällen und verweist auf einen Natoire, der gänzlich mit einer anderen Darstellung aus der Zeit des Louis David bedeckt war und bei der Entfernung des neueren Bildes seine Auferstehung feierte. Übermalungen einzelner Gruppen sind weit häufiger und wurden meist durch frömmelnde Besitzer veranlaßt, die eine wohlgekleidete heilige Familie einer Gruppe nackter Nymphen vorzogen. Daß mit der Übermalung eine Art Urkundenfälschung begangen wurde, scheint diese zarten Gewissen nicht beirrt zu haben.

Die Ausbesserung der Malbretter geht den Tischler an, doch hat sie unter der Aufsicht und auf die Anweisung des Restaurators hin zu geschehen, was dazu Anlaß gibt, hier wenigstens auf die häufigste Form der Ausbesserung, auf das Parkettieren (le parquetage, auch grillage bei Montabert IX 126 ff., „risarcimento“ bei Secco-Suardo) hinzuweisen. Gute Winke, wie der Holzrost, das Holzgitter an dem Malbrett zu befestigen ist, wie es aussehen soll und ähnliche Auskünfte findet man bei Köster, Horsin Déon, bei Ch. Dalbon, Secco-Suardo und anderen. Auch das Aufleimen eines zweiten und dritten Brettes und allerlei Einschachtelungen sind in der Literatur erwähnt (vgl. Lützows Kunstchronik XXIV S. 566).

Das Geradebiegen geschwundener Holzbilder hat stets ganz allmählich zu geschehen. Lucanus befeuchtete die Rückseite, was kaum zu befürworten ist. Die Hauptsache bei der

Heilung solcher gebogener Bretter ist zweifellos die Entfernung, und zwar die dauernde Entfernung aus trockener heißer Luft. Ausführliche Mitteilungen über die Behandlung gebogener und zerrissener Bretter finden sich bei Secco-Suardo im Ristauratore dei dipinti (Band I).

Die Heilung und das Verhüten des Wurmstiches geschieht durch ein Tränken des Brettes mit giftigen Substanzen. W. Beurs (De werelt in't klen) rät Spiköl an. Die alten Rezepte waren eine Zeitlang in Vergessenheit geraten, so daß in neuerer Zeit z. B. Köster in einem seiner Hefte „Über die Restauration alter Ölgemälde" (1828) kein Mittel gegen Wurmfraß anzuführen weiß. Zur selben Zeit aber gibt Lucanus (in der ersten Auflage seiner „Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde" 1828 S. 20) eine Anweisung, wie man dem Wurmstich entgegentreten kann. Lucanus tränkte das Brett mit einer Lösung von Quecksilbersublimat in Weingeist. Nach dem Trocknen überstrich er das Holz mit einer dünnen Lage Bleiweiß, Grünspan, Leinöl und Terpentinöl. Endlich wurden die Wurmgänge ausgekittet, wonach die ganze Rückseite noch braun überstrichen wurde. In neuester Zeit soll sich das Einträufeln von Formalin bewährt haben. Noch anderes: Tabaksaft, Aloe absud, Arsenikpaste, Naphthalin wird bei Ch. Dalbon genannt.

Wer selbsttätig im Wiederherstellen alter Bilder auftreten will, tut auf alle Fälle gut, bei Restauratoren in die Lehre zu gehen und dort das Technische zu erlernen. Was in der Literatur zu finden ist, wurde im Text angedeutet. Ergänzend sei hier noch hingewiesen auf D'Arclais de Montamys Traité des couleurs pour la peinture en émail Paris 1765 (S. 223 ff.), auf Ant. Jos. Pernetys Dictionnaire portatif de peinture sc. et grav. Paris 1757, Artikel Rentoiler und Reparer, auf Joh. Quirin Jahns „Abhandlung über das Bleichen . . . der Öle" (1803) mit einem „Anhang über die Ausbesserung, das Auffrischen und die Abziehung alter Gemälde". Die deutschen Übersetzungen des Bouvierschen Handbuches und die Hebrasche Übersetzung des Merimée bringen Abschnitte über Restaurierung von Ölgemälden. Burtins Mitteilungen und später die von Lejeune sind wertvoll. Ein Kapitel bei Ludwig: Technik der Ölmalerei II S. 54 ff. ist vielfach veraltet. Vieles ist in Zeitschriften zerstreut: in den Mémoires pour l'histoire des sciences et des

beaux-arts, den Rezensionen und Mitteilungen für bildende Kunst, in der Zeitschrift für bildende Kunst, in den Mitteilungen des Österr. Museums für Kunst und Industrie, in Keims Technischen Mitteilungen für Malerei und der Chronik für vervielfältigende Kunst. Vgl. auch Waagens Kleine Schriften S. 34 ff. Zu den Streitigkeiten aus Anlaß mißglückter Restaurierung von Bildern im Louvre vgl. Emile Galichons Restauration des tableaux du Louvre (Paris 1860) und dessen Nouvelles observations sur la restauration des tableaux du Louvre, réponse à M. F. de Lasteyrie (Gazette des beaux-arts 1860). Beide Arbeiten von Galichon können mit ihren Literaturangaben als Führer durch die ganze Polemik dienen. 1890 erschien Ris-Paquot, Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux etc., 1894 das wertvolle Büchlein des Conte Secco-Suardo Il ristauratore dei dipinti (2 Bändchen), 1897 Büttner Pfänner zu Thal, Handbuch über Erhaltung und Wiederherstellung der Ölgemälde, 1898 Ludw. H. Fischer, Die Technik der Ölmalerei; sie enthält einen Abschnitt über „Konservierung der Ölgemälde“, 1899 Eugen Voß, Bilderpflege. Von einigen Schäden an Bildern handelt A. W. Keims „Über Maltechnik“ 1903. Ferner Charles Dalbon: Traité technique et raisonné de la Restauration des Tableaux (ohne Jahreszahl) und die schon mehrmals genannten Bücher von Secco-Suardo und W. Martin.

2. Abschätzen des künstlerischen Wertes, ästhetische Erwägungen.

Die Beantwortung der Fragen nach dem *gut* oder *schlecht* in *künstlerischem* Sinne und nach den Zwischenstufen gibt uns eine Richtschnur für das Abschätzen des Kunstwertes. Das *Künstlerische* hat immer einen Beigeschmack von Vollkommenheit. Was zur selben Zeit jeder kann, ist keine Kunst. Einbildungskraft, die Neues hervorbringt, also schöpferische Eigenart, ist die Triebfeder der Kunst. Sie ist unendlich abgestuft. Daher das starke Schwanken des Begriffs, den man sich zu verschiedenen Zeiten vom Künstlerischen gebildet hat. Was vor Jahren noch etwas Besonderes war und uns in irgend einer Weise fesselte, kann heute abgenütztes Gemeingut sein und uns langweilen oder abstoßen. Dies muß den Erörterungen über gut und schlecht vorangeschickt werden. *Ethisch* gut und schlecht (böse) hat mit künstlerischer Qualität wenig oder gar nichts gemeinsam*). Wenn, beispielsweise erwähnt, auf vielen Bildern der erste Brudermord dargestellt ist, oder der Raub der Sabinerinnen, so weiß man, daß es sich dabei nicht um eine Verherrlichung von Verbrechen handelt, sondern um die Illustration der Bibel oder der Sage. Was uns angeht, ist die Frage, ob die Darstellungen künstlerisch bedeutend, gut sind oder nicht. Bei welcher Wissenschaft müssen wir uns nun Rats erholen, um jene Fragen zu beantworten? Daß es die Kunstwissenschaft ist, die hier ein=

---

*) Ich halte *Ruskins* Vermengung von Ästhetik und Ethik für gänzlich verfehlt. Auch von *L. v. Tolstois* Ästhetik meine ich, daß sie auf unhaltbarer Grundlage aufgebaut ist. *Nietzsches* Ästhetik ist so voll innerer Widersprüche, daß man wohl bald aufhören wird, mit ihr anders als in historischem Sinne zu rechnen. Auch Julius Zeitler in seinem vorzüglichen Werke über Nietzsches Ästhetik gibt Inkonsequenzen zu. Nietzsche hat sich wenig mit bildenden Künsten abgegeben.

treten muß, ist ja nicht zweifelhaft, aber diese umfaßt die Ästhetik, die Kunstgeschichte, alles Technische, ja überhaupt alles, was mit der Kunst zusammenhängt. Nennen wir die Ästhetik im Sinne allgemeiner Kunstpsychologie als das Fach, welches den Schlüssel darbietet für den geheimnisvollen Schrein mit der Entscheidung zwischen künstlerisch gut oder schlecht, so ergeben sich die wenigsten Widersprüche, weil man es immerhin für die Aufgabe der Kunstpsychologie halten kann, Kunstwerke so zu betrachten, daß unser Denken zur Taxierung eben dieser Kunstwerke gezwungen wird. Faßte man aber die Ästhetik nicht als Kunstpsychologie auf, sondern in einem (freilich veralteten) Sinne als Schönheitslehre, so fiele die Beurteilung von gut oder schlecht nicht ihr, sondern einfach dem allgemeinen Kunstwissen zu, wenn man nicht gut mit schön und schlecht mit unschön verwechseln wollte. Der Autor steht seit langer Zeit auf dem Standpunkte, daß man beide Fragen nicht vermischen dürfe und daß man die Ästhetik am ungezwungensten als Psychologie, angewendet auf Kunstwerke, auffasse (erstlich in dem Sinne, daß sie auf methodischem Wege die Entstehung des Kunstwerks psychologisch studiere, und weiterhin, daß sie zu ermitteln habe, welche Kunstwerke und wann sie dem Ästhetiker selbst und anderen Beobachtern von verschiedenster Veranlagung und Vorbildung wohlgefallen oder mißfallen). Den Gründen, auch den Bedingungen dieses Wohlgefallens oder Mißfallens hätte der Ästhetiker nachzugehen. Seine Schlüsse aber, auf Wohlgefallen oder Mißfallen aufgebaut, haben für Andere nicht die zwingende Bedeutung von Urteilen der Logik. Für die Aussprüche schön oder unschön tritt der eigentümliche Geschmack jedes Beobachters in sein volles Recht. Der Geschmack bleibt immer subjektiv, schwankend und für anders Gestimmte unverständlich. Und das Schönfinden ist eben Geschmacksache. Für die Entscheidung zwischen künstlerisch gut und schlecht aber suche ich eine feste Grundlage. Deshalb lassen wir hier auch den sogenannten Begriff des Schönen gänzlich fallen, den niemand bisher genügend zu

definieren vermochte*). Dürer schreibt: „Was . . . die Schönheit sei, das weis ich nit" und ganz analog viele andere. Zola schrieb 1866, es sei ein alter Scherz, zu glauben, daß es bezüglich der künstlerischen Schönheit eine absolute und ewige Wahrheit gäbe. Und man kann diesen Ausspruch wohl auch auf das Naturschöne ausdehnen. Graf Schack gestand ein, das ihm alle Versuche, die Schönheit durch Analyse dartun zu wollen, verhaßt wären. Schönheit als lediglich vorausgesetzte Eigenschaft eines Dinges, das wir schön finden, läßt sich nie von subjektiven Elementen reinigen und muß deshalb ein ewig Schwankendes sein, das keine Basis für brauchbare Erörterungen über das angeblich „schöne" Objekt abgeben könnte. Wir sprechen dagegen von einem künstlerischen Wert des Objektes, dem auf logischem Wege etwas leichter beizukommen ist. So können wir von der Frage nach schön oder unschön und von der nach dem Wohlgefallen oder Mißfallen die Entscheidung zwischen künstlerisch gut oder schlecht an den Kunstwerken streng sondern. Der gewöhnliche Gebrauch vermengt beide Standpunkte und meint, ein Kunstwerk sei dann auch gut, wenn es einem gefalle, und umgekehrt. Diese Vermengung führt eine vollständige Einseitigkeit des Urteils mit sich, eine Ungerechtigkeit gegen alles, was beim ersten Beschnuppern nicht sofort als ästhetischer Weihrauch in die Nase steigt, oder was, bei anderer Geschmacksrichtung, nicht jenen hout-goût hat, der gerade dem subjektiven Wohlgefallen entspricht. Der Ästhetiker, der Historiker, der Händler, noch mehr der Gemälderestaurator sollte über diese niedrigen Stufen der Begutachtung hinaus sein und sich mit der unendlichen Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen wohl vertraut gemacht haben, die bei verschiedenen Nationen und zu verschiedenen Zeiten,

*) Weitere Mitteilungen darüber in meinem Heft „Zur Kunstphilosophie". Keine Schwierigkeit, ein dickes Buch zu füllen mit Aussprüchen über Schönheit und Das Schöne. Etwas logisch Befriedigendes über Schönheit des Objektes wird aber darin nicht zu finden sein. Schönheit ist eine nur eingebildete Eigenschaft von Etwas, das uns gefällt. Sie wird nicht logisch abgeleitet, sondern gefühlt.

ja bei verschiedenen gleichzeitigen Künstlern derselben Nation beobachtet werden. Er möge auch: gut oder schlecht, von dem wir noch weiter zu sprechen haben, nicht einseitig auffassen, etwa nur allein vom modernen Standpunkte des Kunstwissens, sondern er sollte zu beurteilen verstehen, ob ein Gemälde in der Zeit, in der es entstanden ist, für gut oder schlecht angesehen werden mußte. Wir können die Hintergründe mit Bergen, über denen statt eines abgetönten Himmels ein leerer Goldgrund aufsteigt, nicht mit demselben Maßstab messen, den wir an eine Landschaft von Turner, Constable, Theod. Rousseau oder von Andreas Achenbach, endlich z. B. von Ludwig v. Hofmann und von anderen Künstlern der neuesten Zeit, anlegen müssen. Die Förderungen und Hemmungen, die jedem Künstler durch sein Zeitalter zuteil werden, sind dabei stets in Rechnung zu ziehen. All das ist logische Denkarbeit. Um in historischem Sinne, wie es hier angedeutet wurde, messen zu können, also relativ zur Entstehungszeit, müssen wir vorher jedenfalls ein absolutes Maß gewinnen, in welchem der Kunstwert anzugeben ist. Vorerst müssen wir wissen, ob ein Gemälde überhaupt gut oder schlecht ist, bevor wir die Zeit in die Frage mit einbeziehen. Auch diesem absoluten Maßstabe ist auf objektivem, logischem Wege nahezukommen. Denn zweifellos gibt es Eigenschaften am Kunstwerke selbst, die jeden Verständigen und Urteilsfähigen zwingen, das Kunstwerk für vorzüglich oder elend zu halten. Es sind Eigenschaften, die sich logisch prüfen und nicht selten sogar durch Messung bestimmen lassen (z. B. räumliche Verhältnisse, Grade der Beleuchtung, Abtönung und Wahl der Farbe, Sinn oder Unsinn der Darstellung und vieles andere). Wie überall, gibt es auch hier Zwischenstufen und Verwicklungen, für deren Beurteilung unser Denken noch nicht genügend vorgebildet ist, oder vielleicht nie sein wird. Aber sollen wir denn, um einen analogen Fall heranzuziehen, überhaupt nicht daran arbeiten, unsere chemischen Analysen zu verbessern, weil wir niemals das Unmögliche erreichen werden, daß bei keiner Zerlegung

irgend ein unerklärter Rest übrig bleibt? Ab und zu gibt es ja doch wieder prächtige Fortschritte. Der Gewichtsunterschied des Stickstoffes, der aus der atmosphärischen Luft gewonnen wurde, und des Stickstoffs, der in anderer Weise bereitet war, blieb eine Zeitlang unerklärt. Endlich führte er zur Entdeckung des Argons (durch Ramsey). In der Chemie den mannigfachsten materiellen Stoffen gegenüber, wie hier vor unzähligen Kunsterzeugnissen, gibt es eben Gebiete, nach denen wir hinstreben, ohne sie erreichen zu können. Dieses hinstrebende Bemühen ist gesunde Lebensäußerung.

Die Beurteilung des Kunstwertes hat innerhalb gewisser Grenzen eine große Sicherheit. Wir nehmen ein Beispiel vor: ein Maler soll einen angesehenen Herrn aus unseren modernen Kreisen im Bildnis darstellen und das in realistischer Weise. Hat er die Körperverhältnisse richtig erfaßt, also die Formen „getroffen“, ist kein Farbenton mituntergelaufen, der sich dem Ganzen nicht fügt, hat er eine Stellung und Haltung gewählt, die unseren Begriffen von Ansehen und Würde entsprechen, so wird sein Gemälde zum mindesten „korrekt“, d. h. wenigstens nicht schlecht sein. Kommen noch Eigenschaften hinzu, die erkennen lassen, daß der Künstler mit großer technischer Freiheit und Sicherheit gemalt hat, daß jeder Pinselstrich bewußt und motiviert hingesetzt ist, daß etwa geistreiche Züge angebracht sind, die den Dargestellten in seinem Wesen besonders charakterisieren oder was der Vorzüge noch mehr wären, so werden sich ruhige Beurteiler dahin einigen, das Bild sei vorzüglich. Einen konkurrierenden Maler, einen Künstler, der ein abgesagter Feind aller Porträtmalerei wäre, oder einen anderen, den gewöhnlicher Brotneid blind für fremde Vorzüge gemacht hat, dürfte man freilich nicht fragen. Hätte ein anderer Künstler bei derselben Aufgabe alle Formen beispielsweise auffallend unrichtig und plump modelliert, die Hände verzeichnet, seiner Figur eine unwahre Haltung gegeben, den Raum, in welchem die Figur steht, mit Fehlern gegen die Linienperspektive gezeichnet, so ließe sich unschwer

der Ausspruch tun: das Bild ist nicht gelungen, es ist geradewegs schlecht, stümperhaft.

Hiermit sei auf die beiden polaren Gegensätze bei der Abschätzung des Kunstwertes hingewiesen, Gegensätze, über die nur derjenige unklar sein kann, dem das nötige Kunstwissen ganz fremd ist. Je weiter von den Polen entfernt, desto mehr wird freilich eine Meinungsverschiedenheit auch unter den Wissenden denkbar sein. Schon bei Darstellungen, die nicht realistisch zu sein brauchen oder es ihrer Natur nach gar nicht sein sollen oder können, wird der Künstler weniger durch die Natur gebunden sein, als im Falle des realistisch aufgefaßten Bildnisses. Allegorische Gestalten, Märchenphantasien und ähnliches beanspruchen mehr Freiheit in der Auffassung. Man hat die Abwege des Realismus und Naturalismus kennen gelernt, die in eine Sackgasse führen, wo ihnen dann die Photographie in Farben (die Autochrome) überlegen ist. Der Impressionismus, alt oder neu, war ein Gegensatz dazu. Auch die Malerei von innen heraus, der Expressionismus, mußte sich als Gegenwirkung gegen die naturalistischen Richtungen herausbilden. Es gibt also genug verschiedene Wege, die gut oder schlecht befahren werden können. Daher ist es wohl zu überlegen, welcher Richtung ein Gemälde angehört, ehe man es taxiert. Bei einer feinen Taxierung wird von der ästhetischen Analyse immer ein unsicherer Rest, ob groß oder klein, übrig bleiben, mit dem wir logisch nicht fertig werden, und mit dem wir uns auf subjektive Weise auseinandersetzen müssen. Gar selten wird aber dieser subjektive Rest so groß sein, daß er uns ratlos machen könnte; nicht einmal phantastischen Gestalten gegenüber, wie sie uns auf den Bildern des Hieron. Bosch, Peeter Brueghel und anderer begegnen. Das künstlerisch Gute ist stets vernünftig gemacht. Und das läßt sich gewiß auch auf frei erfundene Gestaltungen anwenden. Hängen sie doch immer wieder mit Geschautem und Gedachtem zusammen. Nehmen wir den Fall: Fabelwesen sind darzustellen, ein Drache oder gar Phantasiegestalten eines bösen Traumes. Welches wären nun

Eigenschaften des dargestellten Drachens, die wir als vernünftig erfunden, welche, die wir als ungut bezeichnen müßten?



Abb. 21. Albrecht Altdorfer: Landschaft mit Sankt Georg.
(Nach einem Pigmentdruck der Firma F. Bruckmann in München.)

Niemand hat je einen Drachen gesehen. Um so mehr reizt die Aufgabe, einen zu erfinden, der zum übrigen Gehalt des

Bildes paßt. Das Märchen, die Legende spricht vom Drachen als von einem feindlichen, gefährlichen Wesen. Der Maler wird ihn von den mystischen Drachen der Apokalypse zu unterscheiden wissen und vernunftgemäß charakterisieren. Alte Legenden geben genug Anhaltspunkte. Vernachlässigt der Maler in auffallender Weise die Verstandestätigkeit bei der Erfindung und Ausführung des Drachens, so wird der Beurteiler recht haben, die Darstellung des Drachens für schlecht, vielleicht für ganz unvernünftig zu halten. Albrecht Altdorfers St. Georg mit dem Drachen in der Münchner Pinakothek ist in dieser Beziehung ein schlechtes Bild. Sieht es doch aus, als hielte St. Georg mit irgend einem unschädlichen Fabeltiere im Walde ein Zwiegespräch ab. Die Schrecklichkeit des Drachens ist gar nicht zum Ausdruck gebracht. Der Kunstwert des kleinen Bildes liegt überhaupt nicht in den Figuren, sondern in der stimmungsvollen Landschaft, die für Altdorfers Zeit sehr gut charakterisiert ist. Die künstlerische Freiheit in der Erfindung nie dagewesener Figuren hat aber der Grenzen genug. Noch enger schließt sich der Kreis, wenn es sich um Darstellung bestimmter Vorbilder aus der Natur handelt.

Aus dem Beispiele mit dem Porträt eines angesehenen Herrn mußten wir schon ersehen, daß es gewisse auffallende Eigenschaften sind, auf die wir vernünftigerweise bei unserer Taxierung losgehen. Aus solchen Erwägungen sind auch die Kategorien der alten Malerbücher entstanden, die von Zeichnung, Kolorit, Komposition handeln, oder die Versuche, eine ästhetische Würdigung verschiedener Maler in Tabellenform zu bringen. Der bekannteste Versuch dieser Art ist die Wage des De Piles von 1708 (sie bildet den Abschluß des Buches Cours de peinture par principes), welche Composition, Dessin, Coloris und Expression als die vier Hauptpunkte nennt, auf die man bei der Abschätzung der künstlerischen Bedeutung zu achten habe. Mehr als dreißig Jahre früher hatte C. A. Du Fresnoy in seinem lateinischen Gedichte De arte graphica die Erfindung, Inventio, die Zeichnung, Positura, und die Farbengebung, Cromatica (ars), als die wichtigsten Rubriken genannt.



Abb. 22. Tizians sog. Hi
(Nach einer Photographie



llische und irdische Liebe.
A. Anderson in Rom.

Dupuy du Grez (1699) spricht von Zeichnung, Färbung und Komposition (im Traité de la peinture). Die Wage des De Piles wird auch beachtet 1721 in Houbrakens großer Schaubühne (III S. 178); sie wurde abgedruckt 1756 bei Jac. de Jongh Beredeneerde beschouwing der Schilderkunde door den Heer de Piles en zamenspraak over de Schilderkunde door L. Dolce (S. 301 f). 1760 erschien das Werk des De Piles zu Leipzig in deutscher Übersetzung. In neuerer Zeit gab Lejeune in seinem Guide (I. Kap. V) einen Abdruck der Wage. Burtins Wage von 1808 ist viel mehr ins einzelne durchgebildet und stellt die Erfindung, Komposition und Anordnung (Invention, Composition et Disposition) als erste Rubriken voran, läßt Zeichnung, Linearperspektive, Ausdruck und Stellungen nachfolgen und beurteilt in den letzten Rubriken noch acht Punkte, die sich auf die Färbung beziehen. Auf einzelne Stilperioden verschiedener Meister oder gar auf einzelne Werke wurde dabei nicht eingegangen. Ganz im allgemeinen klassifizierte Burtin einen Annibale Caracci, Tizian, Rembrandt usw., als ob sie bei ihm ein Examen abgelegt hätten. Derartige abschließende Taxierungen sind gewiß verfehlt. Jede Kunstperiode, jede Stilart, jede ausgeprägte Individualität hat ihre Berechtigung, jede bot in manchen Werken ihr Bestes, das bis zu einem gewissen Grade inkommensurabel ist in dem Sinne, als man es gerechterweise nicht mit Werken ganz fremder Richtung und weit entfernter Zeiten in Wettbewerb setzen dürfe. Besonders bei Künstlern aus verschiedenen Entwicklungsperioden tritt dies hervor. Wer sollte beweisen können, daß Tizian künstlerisch mehr oder vielleicht weniger bedeute als Giotto? Beide liegen nach Zeit und Stil weit voneinander, beide bilden Höhepunkte in der Geschichte der Malerei; aber ein gerechtes Messen gibt es hier nicht. Giotto konnte nicht ahnen, was die Malerei für Fortschritte machen würde im Laufe von etwa zwei Jahrhunderten. Dies gilt ja mutatis mutandis von allen derartigen Vergleichungen, ob sie große Maler oder große Musiker oder große Staatsmänner betreffen. Inner-

halb einer bestimmten Kunstperiode oder Stilrichtung werden wir aber ohne Schwierigkeit die Spreu vom Weizen sondern können, ohne dabei gerade Schulmeister spielen zu wollen. Bei aller Vorsicht im Urteil wird es uns klar sein, daß z. B. die gewöhnliche Schularbeit eines Akademiebesuchers unserer Tage, der nach den besten Hilfsmitteln seine Architekturlinien konstruiert, der unter den günstigsten Bedingungen seine Figuren stellt, beleuchtet, malt, trotz der Korrektheit neben einer Madonna von Cimabue weder ästhetische, noch geschichtliche Bedeutung hat.

Die fruchtbaren Gedanken, die immerhin der Klassifikation eines De Piles und Burtin zugrunde liegen, wollen wir hier benützen, um uns klarzumachen, daß es doch stets gewisse einzelne Eigenschaften der Bilder sind, über die man unterrichtet sein muß, bevor ein Gesamturteil gewonnen werden kann.

Sehr einleuchtend ist es, daß wir zunächst dem Gedankengehalte eines Bildes nachspüren. Denn gewiß sind nicht alle Bilder bloß künstlerisch gestaltete Farbenflecke. Was ist dargestellt, welcher Vorgang geschildert, welche Gegenstände sind wiedergegeben? Selten wird es nennenswerte Schwierigkeiten machen, uns über den Gedankengehalt klar zu werden. Die meisten holländischen Maler erzählen ziemlich deutlich, oft nur zu deutlich für unseren heutigen Geschmack; doch erinnere man sich auch, wie viele Bilder in öffentlichen Galerien hängen, von Tausenden jedes Jahr betrachtet werden und dennoch eine sichere Deutung bisher nicht gefunden haben oder auf eine zutreffende Erklärung jahrzehntelang haben warten müssen, nachdem einmal die alte Überlieferung abgerissen war. Tizians sog. Himmlische und irdische Liebe der Galerie Borghese scheint (nach Thausings Erörterungen in den Wiener Kunstbriefen) die Braut eines Nürnberger Patriziers darzustellen, bei der sich Venus und Amor eingefunden haben, nach anderen wieder anderes. Überaus zahlreich sind die früheren Deutungen (deren meiste von Herm. Riegel in der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 10. März 1886 besprochen wurden). Neuerlich zu vergleichen: G. Gronau in der Kunstchronik, 1900 Nr. 3 Sp. 40,

ferner Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlung XVI 1. Heft, Lützows Zeitschft. f. bild. Kunst 1895 S. 279. Eine ansprechende Deutung ist die von J. M. Palmarini, der das Bild als Liebesquelle in den Ardennen deutet (vgl. Nuova antologia August 1902, ferner die Aufsätze und Notizen von Umberto Gnoli und Palmarini in Rassegna d'arte II 177 ff., III 40 ff., 74, Seemanns Kunstchronik XIV Sp. 117 f., eine schwache Entgegnung XIV Sp. 181 ff; ferner Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1903 Nr. 167 und Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI S. 179, dann die „Wiener Abendpost" vom 1. Juli 1903 und wieder Seemanns Kunstchronik vom 7. Juli 1904. In neuester Zeit wollte L. Hourticq das Bild auf den Adonismythos beziehen unter Hinweis auf Fr. Colonna's Hypnerotomachia Polifili. In Manilli's Verzeichnis der Galerie Borghese von 1650 steht das Werk als Quadrum „trium cupidinum" verzeichnet, womit wohl auf dreierlei Arten von Liebe angespielt ist). Auch Giorgiones Gemälde sind keineswegs in ihrem Gedankengehalt immer klar. Für die drei Philosophen gäbe es auch wieder eine Reihe verschiedener Deutungen aufzuzählen. Wie sehr Rembrandts Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis in seiner Deutung mißverstanden wurde, hat man vor einiger Zeit an vielen Orten gelesen. Gute Erzähler von klaren Begebenheiten waren die beiden Peeter Brueghel, Jan Steen, Corn. Troost, Pietro Longhi, Hogarth, später ein Hasenclever, Kurzbauer, Knaus, Vautier, auf anderem Gebiete Führich. Adolf Menzels Geist und Talent kommen auch in der Klarheit seiner Darstellungen zum Ausdruck. Adr. Ludw. Richter war ein höchst begabter Erzähler. Cornelius ist nicht selten unklar, dunkel gewesen, was sogar Hermann Grimm eingestand (Fünfzehn Essays S. 518). Die Kompositionen mancher moderner Mystiker und sicherlich auch die Werke unserer Futuristen und Expressionisten sind auch nicht ohne jedes Programm zu verstehen. Daneben brachte die neue Kunst auch eine Menge klar erzählender Künstler hervor, besonders unter den Karikaturisten und Anekdotenmalern.

Diese Erwägungen führen uns zur Komposition der Bilder, deren Kunstwert wir abschätzen sollen, also zur Frage, wie der allgemeine Gedankengehalt vom Künstler zum Ausdruck gebracht ist. Der allgemeine Gedanke, die Erfindung, kann unter Umständen ganz gelungen sein, doch weiß mancher Künstler seine Figuren nicht gut zu stellen und ihr gegenseitiges Verhältnis nicht vollkommen zu erfassen, sie nicht in Gruppen zu bringen, die weder an aufdringlicher Symmetrie kranken, noch ganz regellos angeordnet sind. Figuren, auf denen in der Erfindung das Hauptgewicht liegt, müssen ja doch naturgemäß leicht aufzufinden sein und sollen sich nicht in den mittleren Gründen verlieren. Erzählt jemand im Leben unklar, schildert er Situationen in verworrener Weise, so haftet damit seinen Mitteilungen zweifellos ein Mangel an. In der Kunst, in der Malerei, gilt sicher dieselbe Logik. Hier muß der gesunde Verstand aushelfen. Doch sei darauf hingewiesen, daß durchaus nicht jedes Bild etwas erzählen muß. Viele dienen nur als farbige Flecke innerhalb einer gegebenen Umrahmung. Viele sind nur gemalt, um eine Gefühlsstimmung des Malers zum Ausdruck zu bringen. Solche subjektiv gehaltene Bilder werden am leichtesten mißverstanden. Besondere Regeln zu geben, ist nicht am Platze, da sie in der Kunstübung wie in der Beurteilung allzuleicht zu dem führen, was wir „akademisch“ nennen, und da sie nur zu bald zu ungerechtem Urteil verleiten. Diderots Versuch über die Malerei und Goethes Bemerkungen dazu sind für solche Erwägungen höchst lehrreich. Ob wir uns nun auf die Seite des Akademischen, Regelmäßigen, Überdachten stellen oder lieber Kunstwerke betrachten, die ohne viele Umstände aus einer großen künstlerischen Begabung herausgewachsen sind, jedenfalls müssen wir uns darüber klar sein, ob Figuren, Landschaft, Architektur, Beiwerk charakteristisch erfunden sind, ob z. B. der Gesichtsausdruck zu dem paßt, was der Maler die Figur ausführen läßt, ob die Stellung und Haltung klar und unzweideutig Bewegung oder Ruhe zum Ausdruck bringen. Man

mißverstehe nicht den Ausdruck: Bewegung. Die bildenden Künste können solche zwar nicht unmittelbar, aber auf Umwegen in höchst packender Weise darstellen und dies dadurch, daß sie entweder den Ausgangspunkt oder den Endpunkt der Bewegung festhalten, weil sich an diese in unserem Gedächtnis hauptsächlich der Begriff von Bewegung knüpft. Die Zwischenstufen werden von bewegten Körpern so rasch durchlaufen, daß sie nicht ebenso fest in der Erinnerung haften bleiben. Harleß in seinem Lehrbuch der plastischen Anatomie und Brücke in einem Essay haben klare Gedanken über diese Dinge veröffentlicht, die tatsächlich neu waren. Vorher wurde der psychologische Zusammenhang in der Darstellung von Bewegung mehr geahnt und gefühlt, als klar ausgesprochen. Photographische Momentaufnahmen nach bewegten Körpern bewiesen seither, daß die Phasen mitten zwischen Ausgang und Ende der Bewegung künstlerisch wirkungslos sind. Mache ich z. B. eine photographische Augenblicksaufnahme des Pendels einer Uhr, gerade wenn es durch die Gleichgewichtslage schwingt, so wird das erzielte Bild gleichbedeutend sein mit der Abbildung eines ruhenden Pendels. Läßt man aber das Pendel in seiner Darstellung recht weit von seiner Gleichgewichtslage entfernt sein, so wird jedes Kind den Eindruck empfangen, daß jenes Pendel schwingen müsse. Wir erfahren ja schon früh genug, daß ein Pendel sich nicht in jener schiefen Stellung erhalten kann*). Watelet im L'art de peindre (1760)**) lehrt das Entgegengesetzte und meint, daß jede Phase der Bewegung für die malerische Darstellung gut sei; doch ist ihm klar, daß man die Kraft zum Ausdruck bringen

---

*) Allerlei Schwierigkeiten ergeben sich trotzdem bei der Darstellung von Vierfüßlern, die sich bewegen. Und für solche Fälle ist die vorsichtige Benutzung geschickt gemachter photographischer Momentaufnahmen gewiß von Wert. Man hat auch deren im Laufe der jüngsten Jahrzehnte zu Tausenden angefertigt. Eine Hauptfundgrube solcher Aufnahmen ist gegeben in Eadward Muybridge, Animal Locomotion (Philadelphia 1887, elf Bände, von denen die meisten der Bewegung des Menschen gewidmet sind). Die Aufnahmen von Anschütz sind berühmt. (Vergl. auch „La Lettura", Februar 1905.)

**) Für Watelets Dictionnaire des arts de peinture (III 1792) schrieb M. Robin den Artikel Mouvement. Man findet darin mehr Redensarten als Gehalt. Etwas besser ist Félibiens Erörterung.

müsse, die zur Ausführung der dargestellten Bewegung nötig ist. Diesen Punkt haben alle Malertalente, besonders seit dem Schaffen Luca Signorellis (anbei eine kleine Abbildung nach diesem Meister der Bewegungsdarstellung) und schon gar seit Michelangelos wuchtigem Auftreten, praktisch berücksichtigt, besonders darin, daß sie die Muskeln, denen die Bewegung oblag, kräftig betonten. Viele neuere Malerbücher handeln von solchen Erörterungen. Die Grenzen für die Darstellung der Ausgangspunkte und des Abschlusses der Bewegung muß die Physik, die Anatomie und Physiologie lehren. Die Physiologie des Fliegens wurde durch S. Exner geistreich behandelt, und so stände uns denn bei der Beurteilung bewegter und ruhiger Figuren ein wissenschaftlicher Hintergrund zur Verfügung, der uns gestattet, jedesmal unsere erste Empfindung zu überprüfen. Ein Gleiches ist's bei der Beurteilung des Gesichtsausdruckes, der ebenso Künstler und Gelehrte wie Laien seit jeher lebhaft interessiert hat. Am meisten anregend finde ich in dieser Beziehung Campers Vorlesungen, in denen auf ältere Autoren hingewiesen wird, und die Mitteilungen Darwins in seinem bekannten Werke über den Gesichtsausdruck bei Menschen und Tieren. In guten Lehrbüchern der Anatomie, besonders bei Harleß, findet man ferner genug des Wissenswerten.



Abb. 23. Luca Signorelli, Verdammnis zur Unterwelt (Teil). Wandgemälde. Orvieto. Dom.

Wie sehr ausgeklügelt nun aber die Charakteristik der Figuren, ja auch ihrer Umgebung sein mag, wie deutlich Bewegung, Ruhe in der ganzen Figur oder im Antlitz berechnet sei, so können wir ein Werk der Malerei unmöglich gutheißen, wenn die Zeichnung und Modellierung nicht gelungen sind. Die Darstellung des Körperlichen, die Modellierung läßt sich in manchen Fällen von den Umrissen trennen, ist aber oft so innig mit dem verwachsen, was man an Bildern die Zeichnung nennt, daß wir hier (ohnedies abgeneigt, wirkliche Kategorien aufzustellen) beide in einem Atem nennen. Bei vielen Richtungen der Malerei, bei allen Realisten und Naturalisten, grundsätzlich bei den Nebulisten ist ja der sog. Kontur nichts anderes als die oft ganz verschwommene, unbestimmte Begrenzung der Modellierung. Zur Beurteilung von Umriß und Form bedarf der Kritiker vielleicht mehr Kunstwissen auf den Gebieten der Anatomie und Perspektive, als der Künstler selbst, dem vielfach sein gesteigertes Formengedächtnis über Schwierigkeiten hinweghilft, die in der Theorie als solche bestehen bleiben. Gibt sich dann aber jemand ernstlich Mühe, die Anatomie des Menschen und der so oft dargestellten Haustiere zu studieren, die Proportionen zu messen und nach dem Augenmaß zu prüfen, endlich vor einem praktischen Studium der Optik und der malerischen Perspektive nicht zurückzuschrecken, so braucht er dann auch nicht unsicher vor einem Bilde zu raten, dann weiß er eben das, was er braucht, um sich über den Wert eines Bildes bezüglich der Zeichnung und Modellierung klar zu sein (in meiner Schrift „Vom Sehen in der Kunstwissenschaft“ und in der Studie „Vom Sehen in der Natur, Kunst und Kunstwissenschaft“ wird darauf eingegangen, mit wie verschiedenen Vorkenntnissen verschiedene Beschauer an Kunstwerke herantreten). Das Beurteilen von Gemälden setzt viele Übung im Sehen voraus, überdies ruhige Überlegung. A. Feuerbach sagt in „Mein Vermächtnis“ (S. 155): „Wer ein Kunstwerk gleich auf den ersten Blick zu verstehen meint . . . der sollte sich vorsehen.“

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich von den bisher besprochenen Punkten die **Färbung**, das Kolorit, abtrennen, ohne daß wir die Tatsache übersehen wollen, wie sehr die Modellierung in den meisten Fällen durch die Verschiedenheiten der Farbe ebenso bewirkt wird wie durch die Abstufung von Hell zu Dunkel. Die letztgenannte Modellierung von Weiß zu Schwarz tritt ganz rein nur in farblosen Zeichnungen und Kunstdrucken auf. In einem Gemälde aber nur mit Schwarz und Weiß auf einem Mittelton modellieren zu wollen, anstatt die Abstufungen der Lokalfarben, die **Valeurs**, zu benützen, würde den Anforderungen der fertig entwickelten Malerei nicht entsprechen. Sogar der farbenfeindliche Carrière hatte mehr als Schwarz und Weiß auf der Palette. Doch kommt auch in der Farbengebung wie in der Komposition und Zeichnung ein bewußtes Zurückgreifen auf die Vorstufen der malerischen Technik vor, indem die früheren Stadien als die eigentliche Blütezeit der Malerei bezeichnet werden. Bei solchen archaïsierenden Richtungen war meist der Gedanke maßgebend, daß eine gewisse Naivität des Schaffens und die Reinheit des Fühlens trotz bescheidener technischer Mittel höher anzuschlagen seien, als die vollkommenste Technik. Derartige Kunstrichtungen tauchen immer wieder von Zeit zu Zeit auf und finden allerlei Kunstrichter. Es ist begreiflicherweise ganz individuell, ob jemand für den altertümelnden Overbeck oder für einen Stoffmaler wie Roybet, für Keller und Hans Makart, ob er für Max Klinger, Sascha Schneider, Böcklin, Stuck oder einen Hodler, einen Khnopff, einen Burne-Jones, Walter Crane, Gustav Klimt, Egon Schiele, Kokoschka schwärmt. Dies ist auch nicht das Gebiet, auf welchem wir eine verstandesgemäße Entscheidung erreichen können, ebensowenig als wir zu sagen wüßten, wer im Recht ist, wenn der eine auf rücksichtslos realistische Farbengebung schwört und der andere ein stimmungsvolles, wenn auch gänzlich unwahres Kolorit vorzieht, wie es z. B. bei nahezu allen französischen, niederländischen und deutschen Gesellschaftsmalern des 18. Jahrhunderts zu finden ist. Aber innerhalb solcher Ge-

schmacksrichtungen können wir sagen, ob ein Maler ein guter Kolorist oder ein schlechter ist. Von einer stimmungsvollen Färbung reden wir aber dann, wenn einer einzigen bestimmten Farbe die Oberherrschaft eingeräumt ist, nicht nach der räumlichen Ausdehnung des Gebietes, sondern nach der Bedeutung. In der Natur ist übrigens das, was koloristische Stimmung heißt, vollkommen vorgebildet. Dünner gleichmäßiger Nebel zieht über die Landschaft. Man sieht alles wie durch ein leicht getrübtes Glas, und der Ton dieser Trübung ist eben der Ton der Stimmung. Oder achten wir auf das Vorwiegen roten Lichtes bei manchem prächtigen Sonnenuntergang. Das Durchblicken durch ein farbiges Glas gibt ebenfalls einen Begriff von Farbenstimmung, wenn auch einen verzerrten, eine Karikatur des natürlichen stimmungsvollen Kolorits. Dem Maler steht es nun frei, eine ganz ideale Tonart für seine Stimmung zu wählen und damit künstlerische Wirkungen hervorzubringen. Sobald er seine Tonart festhält, wird er in seiner Weise immer etwas Gutes, ja Treffliches schaffen können, auch wenn man davor vielleicht in manchen Fällen eingestehen müßte, daß seine Färbung in der Natur niemals vorkommen könnte.

Was realistische Farbengebung ist, sagen schon die Worte selbst. Sie ist jedenfalls viel leichter zu beurteilen als eine ideale Farbenstimmung, da jeder begabte, aufmerksame Beobachter weiß, wie die Gegenstände in der Natur bei verschiedener Beleuchtung im Licht, im Schatten aussehen. Bestimmte Anhaltspunkte für Vergleichungen liegen in den Farben des zerlegten Sonnenlichtes, den Spektralfarben, in der Flammenfärbung bei der Verbrennung bestimmter Chemikalien unter bestimmten Bedingungen, weiter in der Färbung bestimmter, wenig variierender Tiere, Pflanzen, Mineralien. Auch die farbigen Schatten, die jetzt mehr gemalt werden als ehedem*), sind keine neue Entdeckung, und einmal darauf hingewiesen, sieht sie jedes gesunde Auge.

*) Diese Angelegenheit wird eingehender besprochen in meinem Buche „Modernste Kunst“.

Über realistische Färbung und gesundes Kolorit schwanken die Ansichten nicht so sehr, daß gar keine Einigung zu erzielen wäre. Zwar ist ohne Zweifel die Wahrnehmung und Wiedergabe von Farben subjektiv, also von Fall zu Fall wieder anders und das in unübersehbar vielen Abstufungen. Aber eigentlich farbenblinde Leute kommen im Tausend nur wenige vor, und diese Wenigen würden eben gut tun, wenn sie schon schaffen müssen, sich auf Helldunkelmalerei und auf Schwarzweißzeichnen zu beschränken, statt farbig zu malen und vom gesunden Farbensinn des Beschauers zu verlangen, daß gerade dieser das Zugeständnis leiste. Immerhin haben auch farbenblinde Maler*) so Vortreffliches in ihrer Art geschaffen, daß man ihnen keinen bestimmten Weg vorschreiben wollte.

Koloristische Stimmung und Realismus in der Farbengebung sind übrigens keine unvereinbaren Gegensätze, da ja Farbenstimmungen recht wohl der Wirklichkeit entsprechen können. Der Gegensatz macht sich erst bei der idealen Stimmung geltend, für die es kein bestimmtes einzelnes, höchstens ein allgemeines Vorbild in der Natur gibt. Wie wird uns aber ein Gemälde erscheinen, das einen ganz gewöhnlichen Vorwurf, etwa einen Teller mit ganz realistisch aufgefaßten Trauben in ein ideal grünes Licht tauchte? Niemand steht an, diese Behandlungsweise für lächerlich zu halten, wie es denn überhaupt unsere Kulturstufe mit sich bringt, daß wir in einem Kunstwerke etwas Einheitliches, folgerichtig Geschaffenes sehen wollen, in welchem nicht das eine ideal (in unserem Falle die Beleuchtung), das andere gewöhnlich (hier die Erfindung) gehalten ist. Einheitlichkeit im Kunstwerk ist einfach eine Forderung der Vernunft.

*) Aus der umfangreichen Literatur über Farbenblindheit hebe ich für unseren Fall als besonders interessant hervor: E. Raehlmann, Über Farbensehen und Malerei (München 1901), auch wenn ich nicht in allen Schlußfolgerungen mit dem Autor übereinstimme. Auf pathologische Erscheinungen zum Teil anderer Art bei den Malern Turner und Mulready geht ein Vortrag R. Liebreichs ein, der in dem Heft gedruckt ist „Turner and Mulready, The effect of certain faults of vision on painting, with especial reference to their works“ (London 1888).

Von großer Bedeutung für die Beurteilung der Farbengebung eines Bildes ist zweifellos eine genaue Kenntnis der Luftperspektive (perspective aérienne der Franzosen), d. h. jener Veränderungen im Aussehen entfernter Gegenstände, welche durch die Körperlichkeit der Luft hervorgebracht werden, also eine Kenntnis der scheinbaren Verfärbungen (daher auch „Farbenperspektive") heller ferner Gegenstände ins Gelb und dunkler Objekte ins Blau. Die reinste Luft ist in dicken Schichten ein trübes Medium und bringt als solches bestimmte optische Erscheinungen mit sich, die der Maler und der Ästhetiker kennen muß.

Die Bedingungen für die Erscheinungen der Linienperspektive sind im Bau des menschlichen Auges zu suchen, im regelmäßigen Abnehmen des Sehwinkels beim Zunehmen der Entfernung, wodurch derselbe Gegenstand, aus der Nähe betrachtet, groß, aus der Entfernung gesehen, klein erscheint. Das Sehen und Zeichnen von Linien, Flächen und Farben läßt sich aus dem Bau des Auges und der geradlinigen Fortpflanzung des Lichtes mit großer Klarheit ableiten. Der Maler kann nur so konstruieren, als ob er mit einem Auge sehen würde. Eine künstlerische Darstellung nach dem binokulären Sehen ist ein Unding. Will man einen Eindruck durch Bilder erzielen, der dem Eindruck des Sehens mit unseren zwei Augen nahekommt, so wird man immer zwei Darstellungen desselben Gegenstandes brauchen, die durch zwei Prismen angesehen werden, wie im Stereoskop. Nur bei solchen Entfernungen, die für die perspektivische Konstruktion von Einzelheiten überhaupt belanglos sind, nähert sich das Sehen mit einem Auge dem binokulären Sehen so sehr, daß man den Unterschied vernachlässigen könnte. Daß es also stereoskopische Effekte nur im Stereoskop und nicht auf unseren Galeriebildern gibt, dürfte damit klar sein.

Mit geringer Berechtigung wird auch von einer Deutlichkeitsperspektive gesprochen, freilich in mehr theoretischem als praktischem Verstande. Der Maler dürfte mit der Perspektive der Linien und Farben ausreichen, weil ihn schon die Unvollkommenheit des Materials meistens dazu zwingt, entfernte Gegenstände, die ja kleiner dargestellt werden müssen, auch weniger deutlich, d. h. mit weniger Einzelheiten, darzustellen als die Gegenstände des Vordergrundes. Die Beobachtung des Verschwimmens und Verschwindens kleiner Einzelheiten, die in weiter Ferne liegen, hängt mit der Kleinheit der Sehwinkel ebenso zusammen wie die Beobachtung, daß parallele horizontale Linien, die (schief oder gerade) gegen den Beobachter heranlaufen, diesem konvergierend erscheinen. Die Erklärung für das Verschwinden der Einzel-

heiten in der Ferne liegt eben auch im Baue unseres Auges, dessen Unterscheidungsvermögen bei einer bestimmten Kleinheit des Bildes aufhört. Will man, theoretisch genommen, eine Perspektive unterscheiden, die durch die Zusammensetzung der Netzhaut aus kleinsten sehenden Elementen bedingt ist, wie die Deutlichkeitsperspektive, von einer Perspektive, welche durch den Weg der Lichtstrahlen in den brechenden Medien des Auges bedingt wird, wie die Linienperspektive, so mag man das gelten lassen. Vergessen aber dürfte man nicht, daß auch die ganze Deutlichkeitsperspektive auf der Netzhaut nicht denkbar ist ohne eine vorhergegangene Strahlenbrechung in den durchsichtigen Medien des Auges. Für den Maler, wohl auch für den Kritiker, hat die Deutlichkeitsperspektive eine nur geringe Bedeutung.

Die Begutachtung der Färbung an einem Bilde erfordert ebensosehr lange Vorstudien wie die Beurteilung von Zeichnung und Modellierung. Nur ein intimer Verkehr mit den Farbstoffen und ein langjähriges Beobachten dessen, was die Natur bietet, wird unser Urteil dazu befähigen, vor Gemälden sicher zu sein. Die Sprache ist übrigens noch nicht so weit, hier eine vollkommene Vermittlerin abzugeben; und wenn sich etwa in der Linienperspektive alles nachmessen läßt, ist in der Farbe eine Kontrolle sehr schwierig. So viele Anregung hier auch die Wissenschaft bietet, so verlangt hier mehr als in anderen Punkten das Kunstwerk vom Kritiker eine angeborene feine Begabung, den Farbensinn. Wer bleibend farbenblind ist, muß sich mit Kunstdrucken begnügen und der Malerei fernbleiben. Was sollte er sich auch dabei denken, wenn man ihn lehren wollte, was grünliche, blaue kalte und gelbliche, bräunliche warme Töne sind, was süßliche Färbung heißt und ähnliches mehr. Übrigens wird ein Kritiker, auch wenn er über den feinsten Farbensinn verfügt, der unendlichen Mannigfaltigkeit künstlerischer Begabung gegenüber sehr nachgiebig sein.

Zur Begutachtung des künstlerischen Wertes gehört auch die Beurteilung der technischen Ausführung. Vor allem wird es klar, daß es auch hier etwas Alleinseligmachendes nicht geben kann. Man halte einen Velasquez, einen Franz Hals neben einen Antonello da Messina und einen Snyders oder Fyt neben einen Simon Verelst oder Wil. van Aelst,

Jan van Huysum, Pannini neben J. v. d. Heyden, Rembrandt neben Holbein, Meissonier neben den ungefähr gleichzeitigen Couture, Simm neben Stuck, Slevogt, Egger-Lienz. Welche Unterschiede in der Pinselführung! Jeder gute Künstler will hier für sich behandelt sein. Um aber zu beurteilen, ob wir das Werk eines wirklich guten Künstlers vor uns haben, dürfte die Erwägung von Vorteil sein, daß alles Technische von vornherein nur Mittel zum Zweck ist. Wer viele Gemälde, alt und neu, zu sehen bekommt, lernt bald auf die einzelnen Pinselzüge achten. Hat jeder seinen bestimmten Zweck und seine bestimmte künstlerische Wirkung, so ist die Technik zum mindesten eine reife. Das Suchende, Tastende, Unsichere des Anfängers sieht man ja so oft, daß die Striche des fertigen Meisters davon bald unterschieden werden. Ohne tüchtiges Kunstwissen, das man sich erwerben mag, wie man will, ob durch Zusehen beim Malen oder durch eigene Versuche, wird freilich auch hier ein sicheres Urteil nicht zu gewinnen sein. Der Kritiker wird überdies auch darüber nachdenken, ob die Technik, die ein Künstler wählte, in ihrer Art zur Aufgabe paßt, die er sich gestellt hat. Wie würden wir urteilen, wenn Munkaczy seine großen Passionsbilder statt in breiten Zügen in feinem Gepinsel gemalt hätte? Wie wenig erfreulich sind dagegen Kabinettstücke mit zierlichen Darstellungen, wenn sie in roher Technik ausgeführt sind! Man mag über Kunstphilosophie und Ästhetik denken, wie man will, gewisse Ungemäßheiten bei der Anwendung freier und feiner Technik wird man immer für einen Mangel halten müssen. Einer verstandesmäßigen Erörterung zugänglich ist auch die Wahl des Formats und der Abmessungen (Größe) für eine bestimmte Darstellung. Hierüber hat schon G. Fechner in der „Vorschule der Ästhetik“ anregende Gedanken geäußert. Neuestens schrieb Paul Schultze-Naumburg über diese Frage.

Überblicken wir den ganzen Abschnitt, so gilt für alle Punkte der ästhetischen Analyse zweifellos der Grundsatz, so viel als möglich mit dem Kunstwissen zu urteilen und so wenig als möglich nach der dunklen Empfindung, die von tausend

unwesentlichen Umständen abhängt, von der augenblicklichen Erregung oder Abspannung der Nerven, von der psychischen Veranlagung, ja von der Verdauungskraft, von dem Zustande der Blutzirkulation, endlich von ganz unberechenbaren Zufälligkeiten. Sich bloß der Empfindung hinzugeben, ist unter Umständen ein unvergleichliches Mittel, das künstlerische Schaffen ungehemmt vor sich gehen zu lassen; vor fertigen Bildern ist aber das Urteilen nach der reinen Empfindung einfach Denkfaulheit.

Über die Wandlungen ästhetischer Anschauungen und vom Schönen sprechen viele Bücher und Abschnitte, die der Geschichte der Philosophie und der Ästhetik der Malerei gewidmet sind. Grundlegend Kants „Kritik der Urteilskraft". Zur allgemeinen Orientierung nenne ich Rob. Zimmermanns „Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft" und Lotze, „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" sowie Lotzes „Über den Begriff der Schönheit" (1845), Schaslers „Kritische Geschichte der Ästhetik" 1872. Die Bücher von Jungmann, Köstlin, E. v. Hartmann, Karl Groos, Lange, F. Th. Vischer, Fiedler, ferner Heinr. v. Stein, „Die Entstehung der neueren Ästhetik" (1886) und W. Kuntz, „Beiträge zur Entstehungsgeschichte der neueren Ästhetik" (1899, Dissertation). Zur weiteren Führung mögen dienen die Besprechungen und bibliographischen Zusammenstellungen in den zahlreichen philosophischen Zeitschriften. Von der älteren Literatur sind hier die meisten Malerbücher zu erwähnen, die zumeist schon an vielen Stellen dieses Handbuchs genannt worden sind. Man vergl. auch Richardsons Traité, die Schriften des Ant. Raph. Mengs, die Reden des Jos. Reynolds, Laugiers Manière de bien juger des tableaux, Montaberts Traité complet de la peinture (Bd. IV). Auch ein langer Abschnitt in Rumohrs Italienischen Forschungen bietet viele Anrégung. Unter den neuesten Erscheinungen, die auf Ästhetik der Malerei Bezug nehmen, hebe ich hervor Hirths Einleitung zu den beiden Mutherschen Cicerones, Adolf Hildebrand „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" (Straßburg 1893), und „K. Woermann, Was uns die Kunstgeschichte lehrt" (Dresden 1894). Auf die neue evolutionistische Ästhetik gehe ich mit Absicht nicht ein. Siehe auch M. Griveau, Une nouvelle conception de la beauté, L. Bray, Du beau, Georges Lechalas Etudes esthétiques (1902). Ganze Reihen von Schriften beschäftigen sich mit dem Rätsel der Schönheit, die jährlich mehrmals „erklärt" und „umschrieben" wird. Nur wenige ahnen es, daß die Schönheit nur eine eingebildete Eigenschaft des Objektes und daß sie von künstlerischer Vollkommenheit wesentlich verschieden ist. Vor den Grundlegungen der Ästhetik und derartigen anspruchsvollen

Veröffentlichungen, die in den Jahrzehnten unmittelbar vor dem Weltkrieg wie Boviste aus dem Boden aufgeschossen sind, kann ich im allgemeinen nur warnen. Zumeist sind sie hochtrabendes, dabei aber leeres Zeug, das keinerlei Unterscheidung kennt von künstlerisch gut, von „schön" und ethisch gut. Kritische Nachweise und viele Literaturangaben bei Frimmel, „Zur Kunstphilosophie" (1909) und in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" besonders in Bd. III S. 146 f. Anatomie für Künstler und Gelehrte ist in geradewegs unzähligen Schriften besprochen. Man wird gut tun, wenigstens Vesalius durchzusehen, die trefflichen Abbildungen von G. de Lairesse in Bidloos Ontleding des menschelyken Lichaams von 1690 zu studieren, Mascagnis großes Werk durchzusehen und sich nach Choulants Bibliographie der anatomischen Abbildungen sowie nach Duval und Cuyers Histoire de l'anatomie plastique (1898) weiter auszubilden. Sehr dürftig ist A. v. Zahns Anatomisches Taschenbuch (6. Aufl. 1897). J. Henles Anatomischer Handatlas und der Atlas von Elfinger werden neben den Lehrbüchern von Jos. Hyrtl, Gust. Fritsch, Em. Zuckerkandl, Jul. Tandler und C. Langer gute Dienste tun. Vgl. auch „Leibesform und Gewandung" von C. Langer und „Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt" von Ernst Brücke, der freilich hier noch auf einer veralteten ästhetischen Basis steht. Ein rascher Überblick, der dann zu verfeinern ist, wird geboten in Fr. Schider, Plastisch anatomischer Handatlas für Akademien (1898). In Goethes Schriften finden sich viele Gedanken über plastische Anatomie, einen Wissenszweig, der in Harleß einen trefflichen Bearbeiter gefunden hat. M. Duvals Précis d'anatomie kann auch Damen in die Hände gegeben werden. Dasselbe läßt sich von Cecil Burns und Rob. Colenso, Living Anatomy (40 Tafeln) sagen. Für Porträtmalerei, das Sittenbild und anderes sind der Gesichtsausdruck, die Physiognomik, der körperliche Ausdruck von Gemütsbewegungen bedeutungsvoll. Viele Bücher über Anatomie für Künstler enthalten Abschnitte, die hierher gehören. Eine veraltete Stufe der Physiognomik ist mit Lavater gegeben. Piderit und besonders Darwin wiesen neue Wege. Charles Bell, The anatomy and philosophy of expression verdient noch heute eine Durchsicht. Zu vgl. auch W. Wundt, Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen, in der Deutschen Rundschau XI. (1877). Wenig beachtet Georg Zappert, Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter (Wien 1853); ferner B D, Moderne Physiognomik, in der Neuen Freien Presse vom 26. und 27. April 1888. Siehe auch Du Bois-Reymond, Naturwissenschaft und bildende Künste, Preyer, Die Seele des Kindes. Zu beachten ein langer Artikel von Anton Wiesner, Pathognomik des Gesichtes, in der Wiener Klinischen Rundschau 1903 Nr. 8 bis 13. Bei Bildnissen wird zumeist viel zu viel in die Gemälde hineingedeutelt, was den Charakter des Dargestellten betrifft. Ich meine, daß es kaum einen gefähr-

licheren Boden geben kann als diesen, wo so leicht jede Vermutung zur willkürlichen Annahme wird. Aug. Schaeffer hat z. B. in einem Katalog aus dem Bildnis eines ehrenwerten Herrn X., den Lenbach porträtiert hatte, den Dargestellten als abgefeimten Spitzbuben herausgefunden. Wie selten läßt es sich an alten Bildern, ja auch an neuen überprüfen, ob der Maler getroffen hat oder nicht, ob er die gewöhnliche oder ausnahmsweise sich einstellende Miene festgehalten hat. Über den Blick vgl. Froriep, Anatomie für Künstler, und Fritz Raab, Der Blick (Neue Freie Presse vom 5. und 11. Juli 1878). — Für die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers sind von Wichtigkeit Vitruv und seine Erklärer, Dürers Messungen, Erhard Schöns „Unterweysung", Heinr. Lautensack, viele Stellen in Lionardo da Vincis Aufschreibungen und dessen Zeichnungen, Cennino Cenninis Traktat, Pomponius Gauricus, Daniel Barbaro, Lomazzo, Dufresnoy, Dupuy de Grez, Felibien, Palomino, Salvage, Gottfried Schadow, Carus, Zeising, Harleß, Froriep, auch in E. Kapps „Grundlinien einer Philosophie der Technik", in den Arbeiten von C. Winterberg. Vieles über diesen Gegenstand ist auch in Zeitschriften und Büchern verstreut, wo es niemand suchen würde, wie etwa in Grimouards Guide de l'art chrétien (I, 255 ff.). Neuerlich auch zu nennen die Jahrgänge um 1900 des Repertoriums für Kunstwissenschaft und der Seemannschen Kunstchronik. Beachte auch G. Schwalbes Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie. Über das Variieren der Fingerlängen zu vgl. Wiener Klinische Wochenschrift 1902 S. 1060 ff. (mit Abb. nach Röntgenaufnahmen und mit Literaturangaben), Eugène Guillaume, Essays sur la théorie du dessin (1896). Am meisten empfiehlt sich unbedingt die Messung nach Kopflängen für das Abschätzen nach dem Augenmaß. Bei genauen Messungen benütze man die Tabellen bei Zeising und Harleß. — Von malerischer Perspektive handeln vielleicht ebensoviele Autoren als von den Proportionen. Daniel Barbaro, Cousin, Du-Cerceau, Dürer, Hans Lencker, Vredeman de Vries, Palomino, Pozzo, P. H. Valenciennes, neuerlich Schreiber, Streckfuß, Niemann, Max Kleiber und viele andere wären hier zu nennen. Wenn vielleicht auch das Studium der Linienperspektive für manche Maler nur Zeitverlust bedeutet (Schultze-Naumburg meint z. B. so in dem Buche, Der Studiengang des modernen Malers S. 30), so wird es dadurch eben für den Kritiker ganz unentbehrlich. Irgend jemand muß es ja doch wissen, ob eine Linie richtig oder unrichtig gezogen ist. — Die Farbenlehre ist nun gar ein weites Gebiet. Die meisten Bücher, die im ersten Kapitel erwähnt wurden, enthalten Abschnitte, die hier in Betracht kommen. In Goethes Farbenlehre ist zwar alles Polemische gegen die Undulationstheorie Newtons nicht zu halten; überaus beherzigenswert ist aber der Abschnitt über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe; vgl. auch einige Äußerungen gegen Eckermann (dazu auch W. Bode-Weimar: „Goethes

Ästhetik"). Auf Goethes Pfaden wandelt Schopenhauer in seiner Farbenlehre (1816 und 1854), „Über das Sehen und die Farben" und „Theoria colorum physiologica", ferner wohl zu beachten Helmholtz, Physiolog. Optik und die Essays über Goethe in „Vorträge und Reden". Ausgedehnte Streitigkeiten in den Technischen Mitteilungen für Malerei 1914 bis 1917. Dazu auch E. Bergers Aufsatz „Goethes Farbenlehre und die modernen Theorien" in: Die Kunst für Alle, 15. Dez. 1910. E. Brückes „Physiologie der Farben", Helmholtz, Optisches über Malerei mögen unter den neueren Büchern besonders hervorgehoben werden. Auf viele Gebiete der Ästhetik der bildenden Künste beziehen sich G. Sempers Stil, E. Brückes Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste und E. Du Bois-Reymond, Naturwissenschaft und bildende Kunst. Wertvoll ist die 2. Auflage der Farbenlehre von E. Berger (Leipzig, J. J. Weber). Neuestens ist erschienen: W. E. Pauli und R. Pauli, Physiologische Optik (Jena, G. Fischer).

---

3. Kunstgeschichtliche Beurteilung.

Das vorliegende Kapitel führt uns zu den Fragen, wann und wo die Bilder entstanden sind, die wir beurteilen sollen, und wer sie gemacht hat. In den Fällen, die eine ganz bestimmte Antwort nicht zulassen, fragt die Kunstgeschichte wenigstens nach der Zeitperiode, nach sicheren oder wahrscheinlichen unteren oder oberen Zeitgrenzen, nach dem Lande, nach der Schule und Werkstätte, nach der Nationalität. In all diesen Fragen verborgen liegen auch diejenigen nach dem Stile und nach der Echtheit eines Gemäldes.

Zur Lösung der angedeuteten Aufgaben gelangt man auf verschiedenen Wegen, 1. auf dem der historischen Kritik und 2. der Stilkritik, die hier der Übersichtlichkeit wegen getrennt werden sollen, so eng sie auch miteinander verwandt sind. 1. Die historische Kritik lehrt uns mit den Hilfsmitteln der Geschichtswissenschaft den Fragen nach der Zeit und dem Orte der Entstehung und nach dem Urheber beikommen, sie lehrt uns die Schicksale der Gemälde wissenschaftlich verfolgen, vermittelt uns die kritische Benutzung von geschriebenen Urkunden und literarischen Quellen und die Verwertung von Inschriften an den Bildern selbst. Eine derart umschriebene Aufgabe kann gewiß auch vom reinen Historiker gelöst werden, also von einem Gelehrten, der allen Kunstfragen, streng genommen, fernsteht oder wenigstens fernstehen darf. Denn für die reine Geschichtswissenschaft ist ein Gemälde ein historisches Denkmal, wie irgend ein anderes, etwa wie eine alte Handschrift, wie eine Inschrifttafel, ein altes Bauwerk oder sonst etwas. Für eine ersprießliche Handhabung der historischen Kritik, angewendet auf Kunstwerke, empfiehlt sich dieser beschränkte Gesichtskreis freilich nicht. Der reine Historiker wäre dann vor dem Kunstwerke selbst

der reine Handlanger des Kunstgelehrten. So lebhaft ich nun auch einer Arbeitsteilung das Wort reden möchte, so muß ich doch auf den praktischen Nutzen hinweisen, der sich ergibt, wenn einerseits der Historiker auf den Gebieten der allgemeinen Kunstwissenschaft gut bewandert ist und anderseits der Kunstgelehrte sich um eine tüchtige Ausbildung in den historischen Hilfswissenschaften umgesehen hat, so daß er Kunsthistoriker im eigentlichen Sinne sei.

Für die Gemäldekunde haben einige Gebiete der historischen Kritik große Bedeutung. Den historischen Seminarien sei es überlassen, den Anfänger in die wissenschaftliche Benutzung und Verwertung geschriebener Urkunden und in die Kritik der literarischen Hilfsmittel einzuführen, doch seien einige Beispiele gegeben von Ergebnissen, die gelegentlich aus der methodischen Benutzung von Urkunden und gedruckten Quellen abzuleiten sind. Die großen Sammlungen aus vergangenen Jahrhunderten sind zumeist aufgelöst, zersplittert, im besten Falle an anderen Orten aufgestellt, als wo man sie zusammengetragen hatte. Häufig sind alte Bilderinventare erhalten, nach deren Angaben sich unter Umständen Bilder wieder auffinden lassen, die aus den alten Sammlungen fortgekommen sind. Oder man beschreitet den entgegengesetzten Weg und gelangt von jetzt noch vorhandenen Bildern zu einer alten, längst verteilten Sammlung, wenn die Wanderungen dieser Bilder genau bekannt sind. Von den Urkunden aus kann man oft den alten Bilderbesitz eines öffentlichen Gebäudes oder einer Wohnung bis ins kleinste kennen lernen und danach mit oder ohne Erfolg wieder zusammensuchen. So gelang es dem emsigen Gustav Ludwig, den ganzen Bilderschatz des Palazzo Camerlenghi in Venedig wieder an vielen anderen Orten aufzufinden. Was in diesem oder jenem fürstlichen, kaiserlichen Schloß im 17., 18. Jahrhundert an Bildern bewahrt worden, läßt sich in vielen Fällen nachweisen, nahezu Bild für Bild, obwohl die alte Ausstattung längst verändert ist. Bei vielem Studium alter Verzeichnisse findet sich auch gelegentlich etwas, das man nicht gesucht hatte. Man erkennt

z. B. aus der alten Beschreibung ein Bild, das noch heute erhalten ist. So fand ich einen Frans van Mieris, der im Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm genau beschrieben ist, noch erhalten, und zwar in der Hermannstädter Galerie (vgl. Csakis Katalog und dessen Literaturangaben, sowie sein Galeriewerk „Die Bruckenthalsche Gemäldesammlung 1803 bis 1903“). Scheibler erkannte nach der Beschreibung bei Van Mander die Ouwatersche Auferweckung des Lazarus in der Berliner Galerie.

Ich lese ferner in den ältesten Inventaren der Kunstkammer des kaiserlichen Schlosses zu Prag von einem Gemälde: Urteil des Paris von Hendrick de Clerck (Judicium Paridis von Heinrich de Klerchen). Die Mitteilungen dieser ältesten Verzeichnisse beziehen sich auf die Zeit bis 1621. Ich weiß aus anderen zuverlässigen Nachrichten, daß viele Gemälde aus der damaligen Prager Kunstkammer nach Wien (viele nach Schweden, einige später auch nach Graz) gekommen sind. Wenn ich nun in einem Inventar der kaiserlichen Sammlungen zu Wien im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts im „Prodromus“ wieder ein Urteil des Paris von Hendrick de Clerck abgebildet finde, so liegt der Wahrscheinlichkeitsschluß sehr nahe, daß es sich in beiden Fällen um dasselbe Bild handelt. Dieses ist dann wieder in einem Kataloge der Wiener Galerie beschrieben, der 1783 erschienen ist (im Mechelschen). Vor Jahren fand ich dasselbe Gemälde in Graz in der steiermärkischen Landesgalerie, wohin, wie schon angedeutet, gelegentlich Bilder aus Wien abgegeben worden sind. Die Identifizierung mit dem Urteil des Paris, das im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts abgebildet worden war, und das Ausschließen eines andern Parisurteils von de Clerck, das jetzt in Mosigkau ist, ergibt sich aus einer Vergleichung der Abbildung mit den Gemälden. Ich hatte übrigens das Grazer Parisurteil auch nach seinem Stile als ein Werk des Hendrick de Clerck erkannt. Von meiner Diagnose wollen wir hier ganz absehen und nur den Zusammenhang betrachten, wie auf dem Wege der historischen Kritik

bei einem Gemälde, das so gut wie unbeachtet und unter falschem Namen in einer Sammlung hing, eine Andeutung über seine wirkliche Benennung aus Urkunden ermittelt werden kann. Ist es so gut wie sicher, daß das noch vorhandene Bild in Graz identisch ist mit jenem, welches im 18. Jahrhundert in Wien nachgewiesen werden kann, so ist es überdies sehr wahrscheinlich, daß es auch dem Bilde entspricht, welches um 1621 in Prag war, womit wir in eine Zeit hinaufreichen, welche der Entstehungszeit des Bildes noch ganz nahe liegt (Hendrick de Clerck ist etwa 1629 gestorben, sein Bild wurde also ins Prager Inventar aufgenommen, als der Maler noch lebte. Die Inventarsangabe erlaubt auch den Rückschluß, daß dieses Bild nicht zu den Arbeiten der spätesten Zeit des Meisters gehört).

Dieselben Inventare bieten andere Beispiele genug, die hierher gehören. Eine „Danaa mit einem guldenen Regen, Vom Joan Mabusen", die 1621 inventarisiert ist, dürfte kaum ein anderes Bild sein als die bekannte Danae des Mabuse, die jetzt in der Münchener Pinakothek zu sehen ist. Aus derselben Quelle erfährt man, daß ein anderes größeres und berühmteres Werk des Mabuse, das „Prager Dombild", noch 1621 in der Prager Kunstkammer gehangen hat. Die Stiftung des Bildes in den Prager Dom muß man also nach dem Datum des Inventars (6. Dezember 1621) ansetzen, was bisher unbekannt war.

Dieselben alten Inventare verzeichnen auch einen Violinspieler von Raffael, womit wohl nichts anderes gemeint ist als das vielbesprochene Gemälde, das lange Zeit in der Galerie Sciarra zu Rom sich befunden hat und vor einiger Zeit nach Paris gewandert ist. Das alte Inventar wirft ein Streiflicht auf die dunklen Schicksale dieses Bildes, das, nebenbei bemerkt, übrigens von Lermolieff als ein Werk des Sebastiano del Piombo erkannt worden ist.

Zur Rudolfinischen Kunstkammer und zu deren Inventaren vgl. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I S. 100 ff. und die dort benutzte Literatur. Aus neuerer Zeit: O. Granberg „Om Kejsar Rudolf IIs Konstkammare" (1902), Granberg „Inven-

taire général des trésors d'art . . en Suède", Ant. Mayr „Über einige Hilfsmittel im Geschichtsunterricht" (30. Jahresbericht des „k. k." Carl-Ludwigs-Gymnasiums im XII. Bez. von Wien) und noch weiteres in Frimmel: „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen" Bd. II S. 307 f.

Mit der nötigen Kritik läßt sich aus alten Inventaren und Katalogen noch unendlich viel gewinnen.

Auch ohne die Absicht, hier eine vollkommene Anleitung zur historischen Kritik von Gemälden geben zu wollen, muß ein Handbuch der Gemäldekunde doch wenigstens auf jene Tätigkeit des Historikers eingehen, die sich unmittelbar vor dem Gemälde abspielt. Hierher gehört das Beschreiben nicht nur der Darstellungen, sondern auch der Inschriften. „Die möglichst exakte Beschreibung ist und bleibt nun einmal der Anfang der kunsthistorischen Weisheit." So äußerte sich Anton Springer in der Vorrede zur deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Geschichte der altniederländischen Malerei (S. VI). Springer mag damit recht behalten, sogar wenn man das Wort beschreiben nicht in dem sehr weiten Sinne nimmt, wie ihn etwa die heutige Physik gebraucht, die eine furchtbare Angst hat, irgend etwas zu „erklären", und die auch noch alles das „beschreibt", was der gewöhnliche Sprachgebrauch schildern und erklären, sich klarmachen nennen würde.

Eine vollständige Beschreibung*) hat die Materialien anzugeben, auf welche gemalt wurde, wohl auch alles Technische zu erörtern, hat die dargestellten Gegenstände und Lebewesen in ihren Stellungen und räumlichen Beziehungen zu charakterisieren, die Inschriften zu transkribieren oder in Faksimile wiederzugeben, die Abmessungen im Ganzen und im Einzelnen zu besorgen, auf die Schäden hinzuweisen, kurz alles mitzuteilen, was sich an dem Gemälde durchs Auge wahrnehmen läßt. Sie hat nicht die Vorgänge, welche dargestellt sind, zu schildern, nachzuerzählen, wie verlockend dies auch manchmal für den Schriftsteller sein mag, sie hat nicht das nachzudichten, was der Künstler gemalt hat, sondern beschränkt sich

*) Über Bilderbeschreibung äußerte sich Schlie im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII Heft 2.

auf den Tatbestand, der mit größerer oder geringerer Ausführlichkeit aufzunehmen ist, je nach der Zeit und Aufmerksamkeit und nach dem Raum, die für das Beschreiben zur Verfügung stehen. Das Deuten der Darstellungen ist eine andere Sache, und Schildern sowie Nachdichten gehört der künstlerisch schriftstellerischen Verarbeitung an. Soweit die Theorie. In der Praxis aber läßt sich's von der Beschreibung selten trennen, auch sofort die Darstellung zu deuten, also die Beschreibung mit der Exegese zu vermengen. Meist liegt schon in der Wahl des Titels (etwa: Durchgang der Israeliten durchs Rote Meer) eine Vermischung von Beschreibung und Deutung vor. Wo es der Raum nicht erlaubt, erst ganze lange Seiten für die Beschreibung, dann wieder einige Seiten für die Deutung zu verwenden, ist es auch ganz unvermeidlich, ja einfach geboten, in die Beschreibung sofort recht viele erklärende Beziehungen *) aufzunehmen (etwa Titel: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Beschreibung: Baumreiche Landschaft. Links unter einer großen Palme sitzt Maria, die den Christusknaben an der Brust hält. Rechts steht St. Joseph, der damit beschäftigt ist, einen Sack vom Rücken des Esels herabzunehmen. Ölgemälde auf Lindenholz. Hoch 0,42, breit 0,32. Links oben im Himmel eine linsengroße Fehlstelle, welche den weißen Kreidegrund sehen läßt. Rechts im Laubwerk zahlreiche alte Übermalungen). Diese zugleich erklärende Beschreibung dient statt einer langatmigen Mitteilung, daß links eine Frau sitzt, rechts ein Mann bei einem Esel beschäftigt ist usw., womit zwar eine reine Beschreibung gegeben würde, aber eine, welche eine nachfolgende Erklärung nötig macht, etwa: wir sind berechtigt, anzunehmen, daß mit der sitzenden Frau die Gottesmutter gemeint ist, daß rechts die Figur den heiligen Joseph bedeute. Gewöhnlich ergibt sich erst aus der Deutung die Überschrift der Beschreibung.

Die allgemeinen Ausdrücke religiöses Bild, mythologische Darstellung, Sittenbild, Landschaft, Stilleben, Allegorie, Ge-

---

*) Freilich dürfte es sich empfehlen, dabei von Schallerscheinungen zu schweigen und keine Raben, die man krächzen, keine Hunde, die man bellen sieht, keinen Trompeter, den man blasen sieht, und dergl. in den Text einzuführen, wenigstens nicht in ernst gehaltene Arbeiten.

schichtsbild und wohl noch andere sind gewöhnlich zu mager, um den Titel füllen zu können; man wird ein charakteristisches Beiwort aus der Deutung oder aus der Beschreibung beifügen können*). Die Wissenschaft von den Darstellungen heißt Ikonographie oder Darstellungskunde und wird für manche Perioden der Kunstgeschichte emsig betrieben, in erster Linie fürs klassische Altertum.

Die Ausdrücke links und rechts gebraucht man naturgemäß so, wie sie für den Beschauer, für den Beschreibenden gelten würden, und nicht in liturgischem oder heraldischem Sinne. Die dargestellten Personen behalten dabei, was ja selbstverständlich ist, ihr eigenes Links und Rechts bei. Sehr anzuraten ist es, in verantwortlichen Fällen ausdrücklich anzugeben, in welchem Sinne links und rechts gebraucht wird, wie denn der Wiener Kunstgeschichtliche Kongreß von 1873 diese Anforderung auch an gute Galeriekataloge gestellt hat.

Die französischen Ausdrücke für die Stellung des Kopfes werden oft sprachlich verunstaltet. Der Franzose sagt, daß ein Kopf de face, de profil gesehen und gemalt ist, nicht: en profil, en face, doch gebraucht er das „en" beim profil-perdu, beim verlorenen Profil. (G. Dubray: Fautes de français, 9. Aufl. S. 72 f.) Am besten ist es wohl, zu beschreiben ohne de und en, indem man verdeutscht: Wendung (mit Angabe des Grades und der Richtung), etwa eine halbe oder eine viertel Wendung nach links oder rechts. Profil perdu könnte durch „fast abgewendet" übersetzt werden.

Das Messen geschieht mit zuverlässigen Maßstäben, ohne den Rahmen zu berücksichtigen, der ja für sich gemessen werden kann, falls er interessant oder wichtig genug ist. Die Maße sind für die historische Kritik oft nicht ohne Bedeutung, zumal bei den Versuchen, Gemälde unserer heutigen Galerien mit solchen zu identifizieren, die in alten Inventaren und Katalogen beschrieben sind. Für solche Nachweise der Identität ist es also oft von Belang, die alten Maße auf moderne Einheiten

*) Über eine ikonographische Einteilung, wie sie oben angedeutet ist, äußern sich mehrere Bücher über Ästhetik, u. a. Fechners Vorschule der Ästhetik II S. 311.

zu beziehen, die alten Abmessungen auf unser Metermaß umzurechnen. Maße, die nicht mehr gebräuchlich sind, machen in ihrer genauen Bestimmung oft Schwierigkeiten. Viele holländische Städte hatten ehedem jede ihr eigenes Längenmaß. In Deutschland stand es nicht viel besser, und bis 1872 war fast in jedem Teilstaate ein anderes Fußmaß eingeführt; die Elle schwankte erheblich je nach Stadt und Land, ganz zu schweigen von den Verschiedenheiten der Ellen an einem Orte. Frankreich hat seit 1800 das Meter (bekanntlich den zehnmillionsten Teil eines Meridianquadranten) als Einheit, ein Maß, das sich vom modernen, neu berechneten, etwas kleineren Meter nur so wenig unterscheidet, daß die Gemäldekunde von dieser Differenz ganz absehen kann.

Im Fußmaße, das unserem modernen Meter unmittelbar voranging, war

1 Amsterdamer Fuß (voet)	=	0,283 m
1 Antwerpener „	=	0,285 „
1 Augsburger „	=	0,296 „
1 Badischer „	=	0,300 „
1 Bayrischer „	=	0,292 „
1 Böhmischer „	=	0,296 „
1 Bologneser „	=	0,379 „
1 Brescianer „	=	0,476 „
1 Brügger „	=	0,276 „
1 Brüsseler „	=	0,276 „
(der Brabanter „	=	0,286 „)
1 Englischer „	=	0,305 „
1 Ferraresischer „	=	0,401 „
1 Haager „	=	0,325 „
1 Haarlemer „	=	0,286 „
1 Hamburger „	=	0,286 „
1 Leydener „	=	0,314 „
1 Mailänder „	=	0,397 „
1 Nürnberger Werkfuß	=	0,304 „
1 Pariser Fuß	=	0,324 „
1 Pisaner „	=	0,298 „

1 älterer Römischer Fuß . . . . = 0,298 m

1 palmo dei architetti . . . . = 0,223 „

1 Palmo in Mailand (um 1500) . . . = 0,372 „

1 Rotterdamer Fuß . . . . = 0,312 „

1 Russischer „ . . . . = 0,304 „

1 Utrechter „ . . . . = 0,273 „

1 Venediger „ . . . . = 0,347 „

1 Veroneser „ . . . . = 0,347 „

1 Wiener „ . . . . = 0,316 „

Die Elle (aune in Frankreich, braccio in Italien, Yard in England) war ein noch viel mannigfaltigeres Maß. Da sie bei Messungen von Gemälden in alten Inventaren ebenfalls vorkommt, geben wir auch hier einige Zahlen, bei denen vorwiegend auf Italien Rücksicht genommen ist.

1 Braccio in Florenz . . . . = 0,594 m*)
(Die Bauelle maß 0,548)

1 Braccio in Mailand . . . . = 0,587 „
(Die Bauelle maß 0,489)

1 Braccio in Modena . . . . = 0,648 „

1 „ in Neapel (1/4 Canna) . . = 0,528 „

1 „ in Parma für Seide . . . . = 0,587 „

1 „ in „ für Leinen . . . = 0,638 „

1 „ in Pavia . . . . = 0,469 „

1 „ in Perugia . . . . = 0,646 „

1 Canna in Rom . . . . = 2,002 „
(Diese Canna hatte 8 Palme. Eine Palma wurde wieder eingeteilt in 1/2, 1/3, 1/4.)

1 Braccio in Venedig . . . . = 0,637 m

1 „ in Verona für Seide . . . = 0,644 „

1 „ in „ für Wolle . . . = 0,647 „

1 „ in Vicenza . . . . = 0,685 „

1 Elle in Wien . . . . = 0,779 „

Verglichen mit der Wiener Elle um 1820 war der englische Yard = 1,173 Wiener Ellen, die Pariser Aune = 1,540,

*) Um 1377 mit etwas mehr als 0,58 angegeben bei Poggi: Il Duomo di Firenze, S. LXXVIII.

der Venezianische Braccio für Leinen und Wollstoffe = 0,874, die niederländische Elle = 1,283 Wiener Ellen. Der englische Fuß (Foot) ist = 1/2 Yard. Der niederländische Palm = 0,316 353 Wiener Fuß. (Nach Jos. Jäckel: „Neueste Europäische Münz-, Maß- und Gewichtskunde“ von 1828, nach neueren Arbeiten von Littrow und anderen.)

Ein Messen nach Spannen und Fingern begegnet uns im Inventar der Gemäldesammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande, von 1659. Die Spanne, die damals in Wien als Maß galt, entspricht 0,208 m, ein Finger maß 0,0208 m.*)

Ein Teil der historischen Kritik, der uns hier noch eine Weile beschäftigen muß, ist die Betrachtung und Deutung der Inschriften, auf die schon oben mehrmals hingewiesen wurde. Eine wissenschaftliche Beschreibung darf sie auf keinen Fall übergehen.

Die unzähligen Inschriften, die auf Gemälden vorkommen, haben begreiflicherweise eine überaus verschiedene Bedeutung und Wichtigkeit. Für uns haben folgende das größte Interesse: 1. Die Signaturen (Namensfertigungen und ihre Abkürzungen). 2. Die Datierungen im Sinne von Angaben über Zeit und Ort der Entstehung. 3. Die Angaben, die sich auf die Darstellung beziehen, die erklärenden Inschriften. 4. Die alten Galerievermerke, wie aufgemalte oder aufgeklebte Inventarnummern, ausgeschnittene Stücke aus gedruckten Verzeichnissen, Sammlerzeichen und Ähnliches.

Unter den Signaturen („Bezeichnungen“) im allgemeinen gibt es volle Namensfertigungen, die sowohl die Vornamen als auch den Zunamen vollständig ausgeschrieben mitteilen, oder gekürzte Signaturen, bei denen am häufigsten der Vorname nur durch einen Buchstaben, den Anfangsbuchstaben, mit oder ohne Punkt daneben ausgedrückt ist. Selten ist der Vorname ausgeschrieben und der Zuname gekürzt, wie in der Signatur und Datierung, die auf einem

*) Literatur zu den alten Maßen in den Blättern für Gemäldekunde, Bd. I S. 113f.

Bilde des Jacop Grimmer in den kaiserlichen Kunstsammlungen zu Wien vorkommen:

IACOP.GR̄I

Hier ist die zweite, längere Hälfte des Zunamens Grimmer unterdrückt und durch einen Kürzungsstrich ersetzt, wie er seit Jahrhunderten bekannt ist und noch heute in unserer Kursivschrift für die Verdoppelung von *m* und *n* im Gebrauch steht.

Hierher gehören auch mehrere Signaturen des Petrus Christus (der bekanntlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Flandern im Stil der Van Eycks weitermalte). Auf dem „Jüngsten Gericht“ in Berlin (von 1452) z. B. ist der Vorname ausgeschrieben und der Anfang des Zunamens mit einem Kürzungsstrich versehen: **petrus * x̄pi . . .**“, wobei freilich der Künstler selbst die Bedeutung der Buchstaben im Zunamen nicht unbedingt gekannt haben muß. Er kann seine Signatur auch einfach als Ganzes von dem „Monogramm“ Christi hergenommen haben, das in spätmittelalterlichen Inschriften und Texten unzählige Male vorkommt*). Dort ist es der gotisierte Anfang des griechischen Wortes ΧΡΙϹΤΟϹ (= Christos, der Gesalbte) mit einem Kürzungsstrich darüber, also $\overline{\text{XPI}}$ (= Chri), aber in gotischer Minuskel ausgeführt geschrieben, die zwar ihrer Form nach, aber nicht nach ihrem Klang den griechischen Buchstaben des *XPI* entsprechen. Das x und p wenigstens hat mit dem griechischen *X* und *P* (Chi und Rho) keine Lautgemeinschaft. Auf der Signatur des Bildes (von 1449) bei Freiherrn von Oppenheim in Köln ist auch im Vornamen die Endsilbe ge-

*) Gewöhnlich bedeutet $\overline{\text{XP}}$: Christus und $\overline{\text{XPI}}$: Christi (Genitiv), worüber zahllose Handschriften Auskunft geben; vgl. auch Chassant: Dictionnaire des Abréviations latines et françaises (2. Ausg. S. 106), Walter: Lexicon diplomaticum, überdies die Bücher von Prou, Thompson, Reussens, Wattenbach, „Anleitung zur lat. Paläographie“. Weitere Literatur über Abkürzungen genannt bei C. Paoli (deutsch von Lohmeyer), „Grundriß der lat. Paläographie“ S. 25 ff. und in dem Heftchen derselben Autoren „Die Abkürzungen in der lat. Schrift des Mittelalters“, A. Cappelli: Lexicon abbreviaturarum (Leipzig, J. J. Weber). Die ausgedehnte Literatur über die älteren Formen des Monogramms Christi hat für die Zwecke dieses Handbuches geringe Bedeutung.

kürzt. Der Künstler schrieb dort petr9x̄pi, was hier zu lesen ist Petrus Christus. Auf dem Bilde (wohl von 1457, kaum 1477) im Städelschen Institut zu Frankfurt schreibt er schon in Renaissanceschrift PETRVS · X̄P̄Ī ME · FECIT 18·7 (über die Reinigung der Inschrift durch A. Hauser den Jüngeren und über die ältere Literatur vgl. Weizsäckers Katalog der Galerie im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.).

Sehr häufig sind der Vorname und der Zuname beide nur durch ihre Anfangsbuchstaben zum Ausdruck gebracht. In niederländischen Signaturen steht dazwischen nicht selten das gekürzte van oder de, die beide ursprünglich die Herkunft andeuteten und nicht mit dem deutschen Adelswörtchen: von oder dem französischen de zu verwechseln sind. Die vielen De Vries z. B. sind entweder selbst Friesen (de Vries = der Friesländer, Friese) oder Abkömmlinge von Friesländern; das de ist der Artikel. Das van bedeutet die Herkunft der Familie von einem bestimmten Orte, z. B. Van Utrecht. Den Anfangsbuchstaben dieser Namen, des Wörtchens van und des Artikels de ist meistens je ein Punkt als Kürzungszeichen beigefügt, wie C · P · als gekürzte Signatur des Cornelis Poelenburg. Eine Verbindung mit dem Anfangsbuchstaben des Vornamens und der gekürzten ersten Silbe des Zunamens kommt vor bei Thomas Heeremans THMANS (nach De Groot).

Man nennt Buchstabensignaturen wohl auch Monogramme, Künstlerzeichen, Handzeichen, wobei man freilich den Ausdruck „Monogramm“*) nicht in dem Sinne einer Buchstabenverbindung nehmen darf, die sich nach einer sprachlichen Deutung (*μόνος* allein und *γράμμα* von *γράφειν* schreiben) in einem Zuge herstellen läßt, sondern besser in dem Sinne eines Künstlerzeichens, das nur von einem Künstler geschrieben oder benutzt wurde. Monogramme im eigentlichen Sinne waren solche, wie sie von vielen deutschen Künstlern des 16. Jahrhunderts in höchst stil=

*) Zum Ausdruck „Monogramm“ vgl. u. a. den Abschnitt lettres conjointes ou monogrammatiques bei Chassant (ich gehe übrigens nur auf Künstlermonogramme ein) und eine Bemerkung des älteren Arneth in den Sitzungsberichten der (Wiener) Akademie der Wissenschaften; philosoph.=histor. Klasse XI. Band (zum Dezember 1853).

voller Form angenommen worden sind, wie etwa von HGB Hans Baldung, genannt Grien, HSB Hans Sebald Beham, HB Hans Brosamer und einem noch unbekannten Monogrammisten, HB der dem Cranachschen Kreise angehört und in Braunschweig und Sigmaringen durch Bildnisse von 1522 und 1528 vertreten ist. Auch in Holland gab es solche Monogramme, wofür uns das Handzeichen Hendrik Avercamps HA ein Beispiel abgibt. Hendrik Bloemaert hat ein Monogramm ähnlich wie das Brosamersche usw.

Der allmächtige Sprachgebrauch bezeichnet aber auch solche Nebeneinanderstellungen von Buchstaben als Monogramme, die sich unmöglich in einem Zuge ausführen lassen und die nicht unbedingt nur einem einzigen Künstler zukommen. Dabei müssen es auch nicht jedesmal die Anfangsbuchstaben sowohl des Vornamens, als auch des Zunamens sein, die als charakteristisch zur Bildung der gekürzten Signatur verwendet werden. Hie und da werden auch aus einem Namen allein zwei bezeichnende Buchstaben ausgewählt, also die Anfangsbuchstaben der ersten und zweiten Silbe, z. B. im Künstlerzeichen des Joost van Craesbeek, das aus C und B besteht, die ohne beigesetzte Punkte nebeneinanderstehen.

Ein damit verwandter Fall liegt im Monogramm des Joost Cornelisz Droochsloot vor, das wir hier beifügen.

J. D.

Verschlingungen und Überschneidungen sowie Verschränkungen kommen dabei sehr häufig vor, wie es schon an den gegebenen Beispielen zu sehen war und wie noch einige weitere Monogramme dartun. TK ist das Monogramm des Thomas de Keyser. Diesem Handzeichen verwandt ist das von David Kindt:

Geldorp Gortzius, der handfertige Porträtmaler, zeichnet, wie folgt:

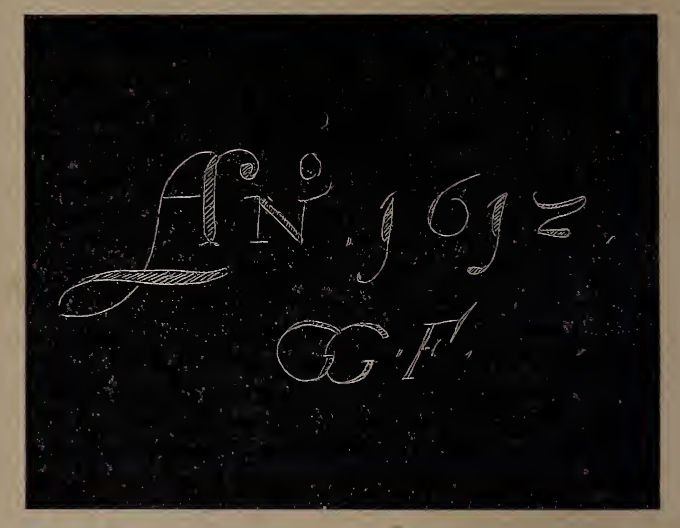


Abb. 24. Signatur des Geldorp Gortzius.

Das Faksimile dieser Signatur wird der Güte des Herrn Direktors Vesme in Turin verdankt. Es ist nach Nr. 337 der Turiner Galerie hergestellt und wurde hier mitsamt der Jahreszahl abgebildet, da Gortzius seine Signaturen fast ausnahmslos mit der Datierung in jener Weise zu verbinden pflegte, wie wir es an unserm Faksimile vor uns sehen. Wie in tausend anderen Signaturen ist hier F. = fecit.

Neben den Monogrammen, die aus Buchstaben gebildet sind, verdienen noch die bildlichen und die redenden Monogramme eine besondere Beachtung. Es scheint, daß sie durch die älteren redenden Wappen angeregt sind. Herri Bles brachte bekanntlich ein Käutzchen statt seines Namens an, Lukas Cranach der Ältere und sein Sohn eine geflügelte Schlange mit einem Ringe im Munde und einem Krönchen auf dem Kopfe. Auf die

Wandlungen dieses Monogramms erst mit aufrechten, dann mit liegenden Flügeln, und auf die mehr oder minder feine Ausführung an eigenhändigen Werken und Atelierbildern hat die Cranachliteratur wiederholt (in neuester Zeit besonders durch Flechsig) aufmerksam gemacht.

Solchen bildlichen Monogrammen reihen sich die redenden an, welche Dinge darstellen, die entweder denselben Namen haben wie der Maler, oder die ihrem Namen nach wenigstens im Künstlernamen enthalten sind, z. B. der Stern im Handzeichen der Judith Leyster (Leitstern). Hierher gehört auch das + im Handzeichen des Pantoja de la cruz und in dem des Gerolamo da Santa Croce, der Knochen (osso), den Dosso einmal für sein Monogramm benutzte, auch das Schäufelchen, das Hans Leonhard Schäufelein bei seinem Buchstabenmonogramm zu zeichnen pflegte. Paul Bril benutzte als Monogramm gelegentlich die Brille (de bril). Gazette des beaux arts 1896 I 210 erwähnt das Reh als Zeichen des Caprioli. Der Garuzzolo, eine Schnecke, kommt als redendes Monogramm des Paolo Garuzzolo gen. Farinato vor. Als Luzzo, Hecht, ist wohl das Zeichen auf dem Pietro (Luzzi) da Feltre zu deuten, der lange Zeit in gräflich Falkenhaynschem Besitz war und jetzt der Sammlung Figdor in Wien angehört. V. Civerchios Monogramm scheint mit dem Cerchio (Zirkel) zusammenzuhängen. (Dazu „Blätter für Gemäldekunde" Bd. IV.) Der Miniaturmaler Fr. Mosca hat eine Fliege (Mosca) als Monogramm (Beispiel 1917 im Wiener Kunsthandel. Dazu „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" Band IV, Lieferung 10). Marco Angelo del Moro hat einmal wenigstens die Flügel als Anspielung auf den Namen Angelo. Passerotto hat die passera (den Sperling) als Monogramm. Jacob Acht zeichnet viel später ein J in eine 8.

Die Namensfertigungen, wenn sie von Künstlern herstammen, denen die Kunstgeschichte schon ihre Aufmerksamkeit zugewendet hat, geben an sich sofort zugleich einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der Zeit und des Ortes der Entstehung. Nicht ganz selten ist aber neben der Signatur auch

noch eine Jahreszahl oder eine Ortsangabe zu finden. Dürer scheint seine Inschriften meist mit der Jahreszahl begonnen zu haben, unter welche er dann das bekannte Monogramm setzte. Auch mittelbare Datierungen kommen vor durch Hinweise auf Ereignisse oder Personen, von denen man anderswoher bestimmte Kunde hat oder haben kann. Die Entwicklungsgeschichte des Dürerschen Monogrammes, vom großen gotischen A mit dem kleinen gotischen d daneben zum bekannteren mit dem kapitalen D ist von Stichen und Zeichnungen sowie von Gemälden wohlbekannt. Das Monogramm mit dem Renaissance-D hat anfangs sehr geneigte Seitenbalken; später stehen sie steiler.

Die erklärenden Inschriften sind gelegentlich den Personen beigegeben, oft auf Bandrollen, z. B. das so häufige: AVE MARIA GRATIA PLENA (Gegrüßt seist du Maria, voll der Gnaden) auf unzähligen Bildern der Verkündigung an Maria. Der sog. Titulus oben am Kreuz Christi: I(esus) N(azarenus) R(ex) I(udaeorum) kommt ungefähr ebenso oft vor. Auch das „SPQR“ (senatus populusque romanus) wird häufig auf Kreuzigungsbildern vorgefunden, und zwar auf den römischen Fähnchen. In der Neuzeit sind solche Beischriften selten; Bonifazio de Pitatis, von dem die zwei Triumphzüge der Wiener Galerie stammen, schrieb die Namen der Dargestellten auf diese Bilder (ohne Bandrollen) nebenhin. Auf der großen Reihe von Schlachten des Peeter Snayers in derselben Galerie sind je mehrere erklärende Angaben ursprünglich aufs Bild gesetzt worden. Ungezählt sind die Hinweise auf Kapitel und Verse der Bibel, je nach der biblischen Szene, die dargestellt ist. Auch ganze lange Stellen aus der Bibel finden sich in extenso hingeschrieben. Auf Votivbildern aus allen möglichen Perioden, die für unser Handbuch in Betracht kommen, finden sich Inschriften, die von den Dargestellten handeln. Nicht wenige Bilder sind es, die zwar bedeutungsvolle geschichtliche Darstellungen bieten, aber von geringem Kunstwert sind und nur durch die alten Inschriften zu fesseln vermögen.

Unter den erklärenden Inschriften sind viele undatiert, womit aber noch nicht ausgeschlossen ist, daß wir aus der Schriftart selbst bestimmte Anhaltspunkte für die obere und untere Zeitgrenze (den terminus ad quem und den terminus a quo) gewinnen können, oder daß wir uns Rückschlüsse auf die Örtlichkeit der Entstehung erlauben dürfen. In der Schrift kommen ja die Verschiedenheiten der Nationen und Zeiten zum mindesten ebenso zum Ausdruck, wie in den Formen der Architektur, des Kostüms und des Ornaments, auf deren Beachtung bei der kunsthistorischen Beurteilung hier nur im Vorübergehen aufmerksam gemacht werden kann. Die Schriften, die gewöhnlich auf den Gemälden vorkommen, sind sehr häufig ornamental gestaltet, Zierschriften, Inschriften monumentalen Charakters. Ihrer Schriftgattung nach sind es meist deutsche oder lateinische Schriften, seltener griechische oder von griechischen abgeleitete Buchstaben. Orientalische Inschriften finden sich auf einem Bilde aus der Richtung des Gentile Bellini im Louvre. Klar ist es, daß die Epigraphik und Paläographie uns bei der Lesung zu leiten haben, namentlich die lateinische Paläographie, gerade diese, da doch lateinisch geschriebene Inschriften auf Bildern die häufigsten sind und da ferner bekanntlich auch die deutsche Schrift nichts anderes ist als eine gotisierte lateinische. Im Lauf des späten Mittelalters hat sich in gleichem Schritt mit dem gotischen Stile der bildenden Künste auch in der Schrift eine neue Stilform entwickelt, die als deutsch-gotisch und als „Mönchsschrift“ oder „Fraktur“ bezeichnet wird, die aber höchstwahrscheinlich französischen Ursprungs ist, wie die gotische Architektur, und die sich vom Westen her zuerst über Deutschland, dann zum Teil auch nach Italien verbreitet hat. Der Ausdruck „gotisch“, der beileibe nicht auf die wirklichen Goten zu beziehen ist, stammt in der Kunst und, von dort übertragen, auch in der Schrift von der unklaren alten Anschauung der Italiener her, daß die Gotik als Kunststil etwas Barbarisches, von den wüsten Goten Erfundenes sei. Man lese Vasaris Introduzione zu seinen Lebensbeschreibungen (Kap. III ed. Le Monier I 122), wo

die gotische Stilart zuerst als eine deutsche bezeichnet wird; dann folgt ihre Verdammung als monströs und barbarisch; endlich spricht Vasari deutlich aus, diese Manier sei von den Goten erfunden (Questa maniera fu trovata dai Goti). Die eckigen nordischen Formen der Architektur und Schrift konnten bei den Nachkommen der alten Römer auf klassischem Boden keinen lebhaften Anklang finden. Die kleinen gotischen Buchstaben, die gotische Minuskel, bürgern sich dort erst spät und in etwas runden Formen ein*). Die Majuskel tritt allerdings dort schon in der Zeit um 1200 ganz ausgeprägt in Urkunden auf und wird auch wenig später auf Gemäldeinschriften beobachtet. Man erinnere sich an die Tafel des Guido von Siena aus dem Jahre 1221 im Palazzo communale zu Siena, über welche nebenbei bemerkt Fernbach die mißglückte Vermutung aufstellt, sie sei kein Temperabild, sondern ein Ölgemälde. Die Datierung dieser Tafel ist ebenfalls in mißglückter Weise in ihrer Echtheit angezweifelt, bald aber wieder zu Ehren gebracht worden (vgl. „Mitteilung des Instituts für österr. Geschichtsforschung“ Band X S. 244 ff. und Gazette des beaux-arts 1893 I S. 95, Rothes „Die Blütezeit der sienesischen Malerei“ 1904 S. 33 ff. und Tafel III. Ein Beispiel gotischer Majuskel aus der Zeit um 1360 auf einem Bilde des Tommaso da Modena ist faksimiliert in den „Blättern f. Gem.-Kunde“ Bd. IV).

Um die Schriftarten auf unseren Bildern zu verstehen und zu datieren, müssen wir aber noch andere Formen betrachten als die gotische, vor allem die Vorgängerin derselben, die lateinische. Wir müssen sogar recht weit ausholen und auf die großen Inschriften an öffentlichen Gebäuden und Denkmälern anderer Art in der Zeit der römischen Kaiser zurückgehen. Sie entspricht im allgemeinen dem, was wir große lateinische Buchstaben nennen und was der Paläograph elegante Kapitalschrift, capitalis elegans nennt.

*) Beispiele dieser rundlichen italienischen Schrift in gotischen Zügen sind in großer Menge zu finden, und zwar in allen großen Bibliotheken. Für unseren Fall sind von mehr Bedeutung die rundlich geformten Minuskeln z. B. der italienischen Gemälde des späten Mittelalters.

Sie ist uns deshalb von Wichtigkeit, weil sie in der Periode der Renaissance (des rinascimento) wieder eine auffallende Blütezeit erlebt, weil sie in Italien schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts dominierend auftritt und sich von dort aus (wie ehemals schon einmal in römisch antiker Zeit) über alle Kulturstaaten verbreitet. In Luca Paciolis Divina proporzione (1509) ist eine geometrische Konstruktion dieses Alphabets versucht. Dürers Versuche dieser Art findet man in dem Buche „Unterweysung der Messung mit dem Zirckel und richtscheyt", das nach dem Tode des Künstlers erst 1538 erschienen ist. Deutschland stand damals noch vielfach im Banne der Gotik, was in unserem Fall darin zum Ausdruck kommt, daß bei Dürer nach dem Renaissancealphabet auch das gotische konstruiert erscheint.

Im Laufe des frühen Mittelalters war die elegante Kapitalschrift verkommen. Nebenher entwickelte sich aus ihr die Unzialschrift, bei welcher durchschnittlich alle Formen mehr abgerundet sind, als bei der eleganten Kapitalis. Das A bekommt eine wellige Krümmung im rechten Balken, das D nähert sich einem O, das E wird rund, F, G, P und Q reichen unter die Linie, H nähert sich der Form des kleinen lateinischen h, das M zeigt zwei Bäuche M, das V wird rund wie ein kleines u. Bezüglich einer feineren Charakterisierung, die uns hier nicht wesentlich fördern würde, verweise ich auf die Lehrbücher und Leitfäden der lateinischen Paläographie. Die Unziale findet eine verschnörkelte Fortsetzung in den gotischen Majuskeln. Bedeutungsvoll für unsere Zwecke ist etwa noch der Hinweis auf die Halbunziale, die sich schon dem nähert, was wir kleine lateinische Buchstaben nennen, und auf die Minuskel, die sich seit der Zeit Karls des Großen allgemein verbreitet. Von den nationalen Schriftformen des hohen Mittelalters können wir hier absehen, da sie auf Galeriebildern nicht vorkommen. Die ausgebildete Minuskel aber ist jene Schriftart, die in Italien im späten Mittelalter sich standhaft gegen eine vollkommene Gotisierung wehrte und aus welcher das kleine Renaissancealphabet hervorging. Dieses kleine lateinische

Alphabet kommt nun im Verein mit kapital gestalteten Anfangsbuchstaben so oft auf Gemälden vor, daß es für unser Handbuch etwa dieselbe Wichtigkeit gewinnt wie die gotische Minuskel mit ihren unzial gestalteten Anfangsbuchstaben. Eine Inschrift (alt und echt, was hier immer vorausgesetzt wird) mit ausgesprochen eckigen kleinen gotischen Buchstaben schließt fast sicher einen italienischen Ursprung aus, wogegen gotische Majuskeln sehr häufig auch in Italien vorkommen. Inschriften in eleganter Kapitalis aus der Zeit vor 1500 weisen auf Italien selbst oder italienischen Einfluß geradewegs hin. Die van Eycks, sogar noch Hieronymus Bosch, schrieben ihre Inschriften noch in gotischen Formen, die sich in den Niederlanden und in Deutschland neben der Renaissanceschrift bis ins 16. Jahrhundert hinein, ja bis heute erhalten haben. Jan van Eyck kennt übrigens kapitales N und M z. B. auf dem Bildnis des J. de Leuw in Wien (1436). Auch auf dem Genter Altarblatte (1432) kommt in den religiösen Inschriften neben dem unzialen auch das kapitale M vor. Das Chronogramm desselben Altarwerkes und einige andere Inschriften weisen gotische Minuskel auf*). Auf dem merkwürdigen Doppelbildnis von Jan van Eyck in London ist die Signatur in rein gotischen Zügen ausgeführt. Hans Memling († 1494) schrieb 1462 (vorausgesetzt, daß das Bild mit diesem Datum in London wirklich von ihm ist) und 1472 (auf dem Gemälde der Liechtensteingalerie)**) noch gotische Ziffern. Auf dem Katharinenaltar in Brügge benutzt er oder ein Gehilfe schon lateinische Kapitalschrift mit nur wenigen gotischen Reminiszenzen. Auf dem Nieuwenhoven-Diptychon in Brügge von 1487 sind alle Buchstaben bis auf das gotische A dem Renaissancealphabet entnommen. Die Ziffern sind noch gotisch. Zwischen

*) Einige Photographien, die ich der Güte des Herrn Dr. H. von Tschudi verdanke, dienten mir zur Ergänzung meiner Notizen. Seither „Gazette des beaux-arts", Juli 1910 (Th. Reinach) mit Abbildung der Inschrift.

**) Ich weiß, daß die Ursprünglichkeit dieser Datierung angefochten worden ist. Die Entstehungszeit soll damit richtig angegeben sein, nur die Ziffern seien später aufgesetzt. Ich konnte auch bei bester Beleuchtung nur Merkmale (in Farben und Sprungbildung) finden, die für die Ursprünglichkeit der Inschrift sprechen. Auch wüßte ich keinen Anhaltspunkt zu finden, diese Jahreszahl aus Gründen der paläographischen Beurteilung für unecht zu erklären.

Gotik und Renaissance schwankt auch Memlings Architektur. Eine Bemerkung, die sich hauptsächlich an Memlings Namen knüpft, ist die über eine seltene Form des gotischen M, die zur Zeit Memlings und in Memlings Unterschrift auf dem Katharinenbilde (Johannesaltar) und auf der Darstellung im Tempel, beide zu Brügge, auftritt: ꟽ. Sie hat zu der irrtümlichen Lesung Hemling statt Memling Anlaß gegeben. Man braucht übrigens nicht gar zu lange in lateinischen Inschriften auf niederländischen Bildern zu suchen, um dasselbe Memlingsche ꟽ in unzweifelhafter Anwendung als M mehrmals zu finden. Auf dem Bernard v. Orley der Wiener Galerie, auf dem sog. Mostaert der Antwerpener Galerie (Nr. 262) gibt es solche Formen. Sogar fern von den Niederlanden wurden diese Formen des M gebraucht, wie die Inschrift des Johannes Alamanus auf einer Altartafel aus Murano von 1446 in der Akademie zu Venedig, die auf dem gemeinsamen Werk von Antonio und Bartolommeo Vivarini aus dem Jahre 1450 in Bologna und die Inschrift auf dem Bartolommeo Vivarini von 1459 im Louvre beweisen*).

Auch in Deutschland kommt diese Form des großen M vor, z. B. auf dem Perckmeisterbildnis von 1496 im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Die italisierenden Niederländer des 16. Jahrhunderts brachten auf ihren Bildern meist recht auffallend und absichtlich das Renaissancealphabet in eleganter Kapitalschrift zur Anwendung. Als Beispiele von Renaissanceschrift seien genannt die Inschriften des Carondelet-Bildnisses von Jan Mabuse (Gossaert) im Louvre aus dem Jahre 1517. In dem Neptunbilde der Berliner Galerie von 1516 verrät derselbe Künstler in der Verschnörkelung der Kapitalis noch gotische Einflüsse. Die Ziffern sind noch eckig gotisch. Auf dem Danae-

*) Zur Form ꟽ des M vgl. Chassant, Dictionnaire S. 52, Deutsches Kunstblatt 1833 Nr. 86 und 87, Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VIII S. 232. H. Hymans, Van Manders Schilderbuch I S. 69 und noch andere Literatur, die benutzt ist bei Franz Bock, Memling-Studien S. 29 ff. Zur Inschrift des Johannes Alamanus neben der älteren Literatur auch Rep. für Kunstwissenschaft XXII, 429 ff.

bilde in München von 1527 dagegen ist die Kapitalis vollkommen elegant, und die Zahlzeichen sind römisch. Die Signatur des Prager Dombildes, das nach alter Nachricht 1515 gemalt ist, zeigt nach dem Faksimile des Prager Kataloges ein gotisches A zwischen den gotisierenden Renaissanceformen des S und R. Auch das G hat keine rein kapitale Gestalt. Die Inschriften am Saume des Kleides der Maria lassen sich schlechtweg als gotische Majuskeln bezeichnen. Die gegebenen Daten liefern einige Anhaltspunkte, von denen aus übrigens nur ganz vorsichtig verallgemeinert werden darf. (Zu beachten: Dehio, „Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance“ im Rep. f. Kunstwissenschaft IV, 269 ff.)

Bernard van Orley schreibt auf dem großen Triptychon mit der Geschichte des Hiob in der Brüsseler Galerie von 1521 eine Majuskel, die zwar nicht als elegante Kapitalis gelten kann, aber zweifellos als Renaissanceschrift anzusprechen ist. Ungefähr denselben Charakter zeigt die Inschrift auf dem Bildnis des Dr. Zelle, ebenfalls von Orley und in derselben Galerie, das mit 1519 datiert ist. Die Jahreszahl ist in lateinischen Ziffern geschrieben, die Altersangabe in arabischen. Dem Stil nach muß man den signierten Altar des Orley in Wien (Martyrium des Heil. Matthias und Thomas) um einige Jahre früher ansetzen als das Zelle-Bildnis in Brüssel. Dabei ist es nun beachtenswert, daß die Inschriften des Wiener Bildes noch gotisch sind.

Den Übergang von der gotischen Schrift zur Renaissanceform markiert in Deutschland Albrecht Dürer, dessen frühes Nürnberger Monogramm (wir haben schon oben davon gehört) noch gotisch ist, der seine italienischen Studien aber gar bald auch in der Änderung seines Handzeichens zum Ausdruck bringt, indem er zwar das gotische A, einen der meist konservativen Buchstaben, beibehält, aber ein lateinisches kapitales D hineinfügt. Die Wandlung erfolgte bei Dürer schon etwa 1494, kaum früher. Die Dürer-Monogramme mit lateinischem D und frühen Jahreszahlen sind mehr als verdächtig.

In Italien signierte man weit früher in kapitalen Zügen, wenn sie auch noch bis etwa 1480 mittelalterliche Elemente aufweisen, wie z. B. die I mit einer Verzierung in der Mitte des Balkens. Solche Buchstaben kommen noch auf den Bildern Carlo Crivellis vor, der sonst eine sehr elegante Kapitalis schrieb. Auch auf die Form der Ziffern ist zu achten. Die Renaissance strebt nach den lateinischen Zeichen, die im klassischen Altertum vorgebildet waren. Sie vermischen sich eine Zeitlang mit den arabischen Ziffern. Der signierte Donato veneziano im Dogenpalast ist datiert ·M·4·59· (1459). Um bei Crivelli zu bleiben, sei ebenfalls auf einige lateinisch und arabisch geformte Datierungen hingewiesen. 1468 datiert er mit lateinischen Zahlzeichen (nach Rushforths Notizen), 1472 datiert er arabisch (Madonna der Benson Collection), 1473 gemischt (Altartafel in Ascoli), aber 1476 setzt er neben seinen lateinischen



Abb. 25. Carlo Crivelli: Santa conversazione, Madonna mit Heiligen (London, Nat. Gallery).

Kapitalbuchstaben arabische Ziffern hin (Madonna und Heilige in London, Nationalgalerie Nr. 788 [Abb. 25]). Dasselbe gilt vom Bilde im Louvre aus dem Jahre 1477. 1481 und einmal 1482 datiert er in arabischen Ziffern (auf den zwei Bildern in der Lateranischen Galerie). 1482 mischt er wieder lateinische Elemente unter seine Ziffern, indem er datiert: „M°·4°·X°·II·“ (Bild in Mailand, Brera, Nr. 283). 1493 ist eine lateinische Datierung zu verzeichnen. Ich stelle

noch einige Datierungen bei Bartolommeo Vivarini zusammen. Mit Antonio gemeinsam schreibt er die Jahreszahl 1450 zwar mit lateinischen Zeichen, aber in einer ungewöhnlichen Engschrift: M C C L (Pinakoteca in Bologna). Bartolommeo allein schreibt späterhin die Signatur in Kapitalschrift meist mit Kürzungen und Verschränkungen, daneben aber keine lateinischen, sondern arabische Zahlzeichen (Tafeln von 1459 im Louvre, von 1465 in Neapel, von 1477 in Wien, von 1478 in San Giovanni in Bragora in Venedig, von 1482 bei den Frari in Venedig). Eine lateinische Form der 1 neben arabischen Ziffern kommt vor auf dem signierten Vivarini der Berliner Galerie von ·I·485. Ganz reine Kapitalis findet man z. B. an der Signatur und Datierung der Tafel des Gerolamo da Treviso im Dom zu Treviso: HIERONYMUS TARVISIO PINXIT MCCCCLXXXVII (lateinische Zahlzeichen). Noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts kommen arabische Datierungen vor. So heißt es z. B. CHRISTOPHORI 14 CASELLI 99 OPVS (Galerie zu Parma), Kapitalschrift mit eingestreuter symmetrisch geteilter Jahreszahl in arabischen Ziffern.

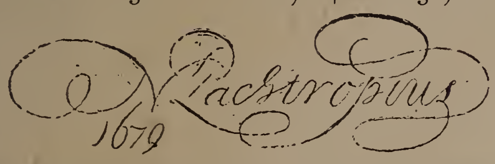
Andrea Solario (Mediolanensis) schrieb 1495, 1505 1506, 1511 und 1515 neben kapitalen Signaturen arabische Jahreszahlen, wie man das auf den Bildern in der Brera zu Mailand, in der Galerie Borghese zu Rom, im Louvre zu Paris, in der Nationalgalerie und bei Arthur Key zu London sehen kann.

Pier Francesco Sacchi schrieb 1514 und 1516 beispielsweise arabische Ziffern.

Weiter zurück, 1446, schrieb aber in der alten Malerstadt Murano der schon oben erwähnte Johannes Alamanus eine Majuskel, die man noch für gotisch ansprechen muß (Accademia Venedig). Für alle Länder, Schulen und Meister die Grenzen aufzusuchen, an denen die gotische Schrift in die lateinischen Züge der Renaissance übergeht, wäre die Aufgabe einer besonderen Abhandlung. Für unsere Zwecke muß es genügen, die Aufmerksamkeit des Bilder-

freundes und Galeriebesuchers auf den Gegenstand gelenkt zu haben.

Erinnern wir noch daran, daß auch die Kursive, also die gewöhnliche Handschrift mit verbundenen Buchstaben, auf Gemälden vorkommt. Deutsche Kursive finden wir auf einigen Gemälden Dürers, auf vielen des jüngeren Holbein, der mit Vorliebe seinen Kaufherren im Bilde einen Brief in die Hand gab. Holbeins Zeitgenossen und Nachahmer benützten häufig dasselbe Motiv. Lateinische Kursive ist bei den Holländern des 17. und 18. Jahrhunderts nicht selten anzutreffen. Oft sind es geradewegs kalligraphische Züge, wie bei der Rachel Ruysch, bei Jan v. Huysum, Guillem V. Aelst, Maria v. Oosterwyck, Cornelis van Spaendonck, Gerrit Jan van Leeuwen, Van Os und Lachtropius sowie den deutschen Nachahmern Stüvens, Abr. Mignon, Marcellus und später J. Drechsler. An L. Backhuyzen, den Maler und Kalligraphen, sei erinnert. Die verkleinerte Signatur des Lachtropius mag hier als Bei-



spiel jener Schönschriften dienen. Diese stammt von einem Stilleben, das sich in der Sammlung Figdor zu Wien befindet. Unter den späten Italienern hat Domenico Brandi auffallend saubere Namensfertigungen und Datierungen aufzuweisen (gelegentlich auch auf der Kehrseite angebracht). Aus einer anderen Gruppe sei noch Blain de Fontenay genannt. Rembrandts Signatur vertritt eine ungepflegte lateinische Kursive, die an eine Federschrift gar nicht mehr erinnert:

Rembrandt · f · 1636 ·

Er und seine Schüler, insofern sie groß und breit malen, haben jene Unterschriften, die man als eigentliche Pinsel-

kursive bezeichnen könnte, bei der jede Nachahmung von Federzügen (wie sie bei den kalligraphischen Signaturen vieler Feinmaler vorkommen) ausgeschlossen erscheint. Eekhout, der auch in der malerischen Pinselführung viel weniger breit ist als andere Rembrandtschüler, hat eine feinere, zum Kalligraphischen neigende Signatur. Gerrit Dou, der Schüler aus Rembrandts Frühzeit in Leyden, führt eine saubere nette Bezeichnung, wie denn alle Leydener Feinmaler auch in ihrer Signatur ebenso sorgfältig verfahren wie in ihrer Malerei. Sogar Jan Steens frühe Signaturen sind präzis ausgeführt, wogegen er späterhin, etwa von 1663 aufwärts, flüchtiger zu signieren scheint. Schöne Beispiele von echter Pinselkursive sind die Bezeichnungen des Jan Bapt. Weenix.

Im 18. Jahrhundert werden stilvolle Signaturen selten. Sie leben erst in neuester Zeit vereinzelt wieder auf, wobei ich an Laurenz Alma-Tademas hübsche Künstlerinschriften erinnere. Die neueste Zeit wendet der Erfindung von Schriften für Künstlersignaturen große Aufmerksamkeit zu. Alte Bilderinschriften betreffend, erinnere ich auch an Fälle, in denen jedenfalls oder sehr wahrscheinlich die Schrift erst einige Zeit nach der Vollendung aufgesetzt wurde. Das Dürersche Wolgemutbildnis von 1516 trägt eine erklärende Inschrift, die von Wolgemuts Tod 1519 spricht. Sie ist also später als 1516 aufgetragen. Ein ähnlicher Fall liegt vor in Dürers Maximilianbildnis der Wiener Galerie. Und doch kann man nach den Zügen und nach der Sprungbildung diese Schrift nicht für eine viel später aufgesetzte Fälschung halten. Manche Bilder tragen zwei Signaturen desselben Meisters. Hier und da sind beide, ist eine falsch. Selten sind beide echt. Bei einer Landschaft des Keirincx im Vorrat der Kopenhagener Galerie steht der Name zweimal und wohl jedesmal von der Hand des Künstlers selbst geschrieben auf dem Bild. Es hatte wohl schon weit unten am Rande seine erste Signatur, dann gab es der Künstler vielleicht in einen Rahmen. Die Signatur wurde dadurch verdeckt, und nun schrieb er in die sichtbare Fläche noch eine zweite Signatur.

Auch die nachsignierten Bilder moderner Maler mögen Erwähnung finden.

Der Kunsthistoriker wird gut tun, sich mit den Arten der Nachbildung und Vervielfältigung von Künstlerinschriften bekannt zu machen. Vergleichende Studien kann er ohne Nachbildungen gar nicht anstellen. In den Fällen, die keine große Wichtigkeit haben, wird es allerdings genügen, die Inschriften in den Notizblättern nachzuzeichnen und dabei einige Bemerkungen über die Schriftart zu machen (etwa: gegen oben im Grunde links die Datierung ANNO MDCV.° in eleganter Renaissancemajuskel mit größerer Initiale A und kleineren Buchstaben NNO). Im Druck läßt sich eine solche Datierung so wiedergeben, daß der Leser einen guten Begriff vom Aussehen der Inschrift erhält. Für wichtige Fälle ist eine Faksimilierung der Inschriften nötig, die entweder unter beständigem Nachmessen der Entfernungen aus freier Hand ausgeführt werden kann, oder durchgezeichnet (gebaust, kalkiert) oder auf photographischem Wege besorgt wird. Die letzterwähnte Art ist heute noch die umständlichste, gibt aber bei sorgfältiger Ausführung und dann, wenn keine Retusche (kein Lauttnersches „Verstärkungsverfahren") nötig ist, die getreueste Wiedergabe der Schrift. Der geringe Helligkeitsunterschied zwischen Signatur und Gemälde macht oft große Schwierigkeiten, doch beachte man auch, daß die Platten des Photographen eine anders geartete Lichtempfindlichkeit haben als unser Auge, das bekanntlich ultraviolette und ultrarote Strahlen uns nicht mehr zum Bewußtsein bringt.

Das Durchzeichnen geschieht praktischerweise mittels Gelatineblatt, das ganz trocken auf die Signatur aufgelegt wird, um so als durchsichtige Unterlage für das Nachzeichnen zu dienen. Große breite Schriftzüge (z. B. Pinselkursive) gibt man meist mit dem Pinsel wieder, und zwar in Tusche oder Zinnober. Feine, scharf gezeichnete Signaturen werden mit der Radiernadel ins Gelatineblatt (das nicht zu dünn sein darf und unverrückbar am Rahmen befestigt sein muß) eingerissen. Derartige Nadelbausen können sofort auf Zink

umgedruckt und in Hochätzung für den Buchdruck hergerichtet werden. Unsere Gortziussignatur (auf S. 200) ist in dieser Weise entstanden. Auch gibt es Kopiertinten, deren Pinselzüge auf Zink übertragbar sind. Zinnoberbausen müssen mittels Photographie auf Zink übertragen werden.

Das Bausen der Signaturen erfordert eine ruhige, geübte Hand, die ja der Paläograph meist bei seinen Studien erwirbt. Dasselbe Erfordernis, nur in noch höherem Grade, gilt auch fürs Nachzeichnen von Schriftzügen aus freier Hand.

Faksimiles verschiedenster Art können begreiflicherweise auch in Holzschnitt ausgeführt werden. Kupferdruck und Lithographie und was immer für Vervielfältigungen sind nach Inschriften ausführbar.

Einzelne Proben von Signaturen in photographischer Wiedergabe finden sich in den „Blättern für Gemäldekunde“ verstreut.

Eine getreue Wiedergabe von Künstlerinschriften ist noch nicht sehr alt und knüpft sich an die Erfindung der sog. photomechanischen oder photochemischen Vervielfältigungsarten. Anfänge, die Signaturen wiederzugeben, reichen aber sicher bis ins 17. Jahrhundert zurück. Im geschriebenen Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 kommen Nachzeichnungen von Signaturen vor. Einige gestochene Monogramme gibt es neben Künstlerbildnissen in Sandrarts „Teutscher Akademie“ (II 1679, S. 71). 1699 bringt Florent le Comte im Cabinet de singularitées mehrere Monogrammtafeln zur Kupferstichkunde. Im 18. Jahrhundert gibt es gleichfalls vereinzelte Fälle von Faksimilierung (z. B. in Orlandis Abecedario pittorico von 1753, in Mechels Katalog der Belvederegalerie von 1783 und in Ludwig von Winckelmanns neuem Malerlexikon von 1796. Erst im 19. Jahrhundert ist ein erfolgreiches Bestreben merkbar, die Monogramme von Stechern und Malern und anderen Künstlern in großen Monogrammenlexika zusammenzustellen. Brulliot erschien 1817, Heller 1831, Zu beachten auch Laborde „Histoire de la gravure

en manière noire“ (1839). Im Lexikon Immerzeels (de levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders) von 1842 und 1843 finden sich mehrere Monogrammentafeln. Nachzeichnungen werden dann auch gelegentlich in den Studien über einzelne Maler gegeben, z. B. in Hellers Cranachbiographie und in einzelnen Sammlungsverzeichnissen, wie in Primissers Verzeichnis der Ambrasersammlung, im Krugschen Katalog der Hemmerleinschen Galerie, im Katalog der Wiener Gemäldesammlung Baranowsky von 1844, um nur einige Beispiele aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu nennen.

In den Jahren 1858 bis 1879 erschienen Naglers „Monogrammisten“ in fünf Bänden, die bis heute das größte und brauchbarste Werk über gekürzte Künstlersignaturen geblieben sind. Die Tafeln in Lejeunes Guide von 1863 sind unzureichend, desgleichen Louis Lampes Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles (1895) und die Monogramme in Painters and their Works (London 1897) von Ralph N. James. Besser ist A. v. Wurzbachs Niederländisches Künstlerlexikon.

Im Laufe der jüngsten Jahrzehnte haben viele Galeriekataloge ihren Bilderbeschreibungen die Faksimiles der Signaturen und Monogramme beigesetzt, wodurch vergleichende Studien sehr gefördert werden. Hier möchte ich aber dennoch bemerken, daß wir im Studium der Signaturen noch immer am Anfange stehen. Die neuere Kunstgeschichte bedarf hier umfassender Werke, wie sie die Historiker etwa in unzähligen Abklatschen und im corpus inscriptionum latinarum von Mommsen fürs Altertum zur Verfügung haben. Wir brauchen ein großes Werk über Künstlerinschriften der Neuzeit. Die Anregungen, die ich in dieser Beziehung vor vielen Jahren in Wien beim Unterrichtsministerium gegeben habe, sind auf unfruchtbaren Boden gefallen. Man hat es damals nicht einmal der Mühe wert gefunden, mir auf meine Vorschläge zu antworten. So erlaube ich mir denn nochmals auf die große Lücke in der neueren Kunstgeschichte aufmerksam

zu machen, die darin liegt, daß wir kein Inschriftenwerk besitzen. Die Organisation einer solchen nützlichen und notwendigen Arbeit wäre doch sicher keine Kunst. Einer allein kann freilich nicht die ganze Arbeit verrichten und etwa zehn große Bände nur so im Manuskript aus dem Ärmel schütteln, um sie einem gestempelten Gesuche als Beilage A mit auf den Weg zu geben.

Wir kehren vor unsere Staffeleibilder zurück und setzen unsere geschichtswissenschaftliche Beurteilung fort. Hat der Paläograph seine Schuldigkeit getan und die Inschriften gelesen, so geht es an deren Deutung. Die Auslegung (Kommentierung) wird im wesentlichen im Zusammenhang mit der Künstlergeschichte zu geschehen haben, doch muß für das Sprachliche der Philologe vom Fach aufkommen, da nicht jeder Bilderfreund in allen Kultursprachen und ihren Dialekten so bewandert sein kann wie einzelne Sprachforscher. Hie und da wird sogar der Philologe vom Fach auf gewisse Schwierigkeiten stoßen. Indes sind deutlich ausgeführte, also vollkommen sicher lesbare Inschriften meist auch ganz befriedigend zu kommentieren, wie viele Sprachen uns auch auf all den Staffeleibildern öffentlicher und privater Sammlungen unterkommen mögen. Selten sind griechische Inschriften, die im Zeitalter des Humanismus vorkommen (z. B. an dem Sebastianbilde des Andrea Mantegna in Wien unter dem Einflusse der antikisierenden Richtung des Squarcione in Padua und auffallenderweise stoichedon geschrieben, d. h. in vertikaler Reihe. Ein anderes Beispiel findet sich auf Mantegnas Sieg der Weisheit über die Laster [Louvre] und bei dem ferraresischen Quattrocentisten Michael Pannonius, auf dem signierten Bilde der Pester Galerie). Später gibt es griechische Inschriften bei Theotocopuli, bei Cignaroli. Velasquez hat auf dem Titulus seines Crucifixus in der Madrider Galerie auch eine griechische Inschrift angebracht. Auch sei eine griechische Inschrift aus späterer Zeit erwähnt, und zwar bei Jos. Werner (1637 bis 1710); vgl. hierzu Cab. Lebrun, 1792, Bd. II. Lateinische Inschriften, deutsche, niederländische,

italienische sind dagegen überaus häufig, beanspruchen daher eine besondere Pflege der angedeuteten Sprachen auch von seiten des Kunsthistorikers. Die anderen Weltsprachen reihen sich an.

Die Beurteilung der Echtheit bei Inschriften ist zum Teil Sache der palaeographischen Prüfung, zum Teil eine Aufgabe für maltechnisches Wissen. Ob alte oder neue Farbe, ob bildfremde Töne in der Schrift bemerkt werden, ob alte Sprünge zu sehen sind, und ähnliche Fragen sind da zu beantworten.

Das Heranziehen von Hilfswissenschaften für die kunstgeschichtliche Beurteilung soll hier nicht mehr weitergetrieben werden, da es sich ja von selbst versteht, daß man sich bei Beurteilung schwieriger Fälle immer an diejenigen Gelehrten zu wenden hat, die im einschlägigen Fach tätig sind.

2. Die Stilkritik. Sie ist der naturwissenschaftliche Anteil an der Sache. Sie beobachtet Merkmale, die dem Stamm, der Gruppe und dem Einzelnen zukommen, wie es die Naturwissenschaften machen. Jede Zeit, jede Nation, sogar jeder einzelne Künstler bietet uns in jener besonderen Lebensäußerung, die wir das Kunstschaffen nennen, eine Verbindung von technischem Können und Kunstgedanken, beeinflußt durch die jedesmalige Kulturstufe. In diesem Sinne spricht man von einem Kunststile, etwa von einem Kunststil der Zeit des Perikles, Alexanders des Großen, der römischen Kaiser, der Völkerwanderungszeit, von einem romanischen Stil, vom Stil der deutschen, der italienischen, der französischen Renaissance, von einem Adriastil, Donaustil*), vom Stil eines Michelangelo und Holbein, ja sogar von einem frühen, mittleren, späten Stil eines Künstlers. Das Auffassen einzelner Merkmale an den Kunstwerken, deren Ordnen und das Hervorheben jener Merkmale, die für bestimmte Richtungen oder Meister charakteristisch sind, heißt Stilkritik und könnte Stillehre heißen, wenn dieses Wort nicht den Nebenbegriff eines Unterrichtes in der Ausübung verschiedener Stile in sich bergen würde.

*) Dieser Ausdruck ist, nebenbei bemerkt, von meiner Wenigkeit geprägt worden.

Die Beurteilung des Stiles einzelner Maler umfaßt alles, was sich an den fertigen Bildern, an Skizzen, Zeichnungen, Kunstdrucken als bezeichnendes Merkmal auffinden läßt, insofern es der künstlerischen Ausführung angehört. Die Stilkritik ist wie die Beurteilung des geschichtlichen Zusammenhanges, wie die Kritik alles Technischen und wie die Abschätzung der künstlerischen Bedeutung eine Vorarbeit für die Kennerschaft. Nahe verwandt ist sie mit der technischen Beurteilung und der Beurteilung der materiellen Beschaffenheit, da jede Technik und jedes Material den Stil wesentlich beeinflußt. Sie könnte als eine Angelegenheit der Ästhetik behandelt werden, da der Begriff des „Stiles“ dieser Wissenschaft zugehört, wird aber hier der Kunstgeschichte untergeordnet, weil die Stilkritik darauf ausgeht, die Entstehungszeit, die Nationalität und die Urheber der Kunstwerke, also geschichtliche Momente, zu ermitteln. In diesem Sinne ist sie eine Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte, auch wenn sie die Darstellungen auf ihre Erfindung zu prüfen hat, auch wenn sie sich um Komposition, Zeichnung und Kolorit bekümmern muß, wie die Ästhetik. Die Stilkritik geht aber dabei nicht auf eine psychologische Analyse der Eindrücke aus, die wir von den erwähnten Merkmalen der Gemälde empfangen, sondern darauf, aus dem Charakter der Erfindung, der Komposition, der Zeichnung, des Kolorits und der Technik Rückschlüsse auf die Zeit und den Ort der Entstehung und auf den Autor zu gewinnen. Beim Bestimmen der Bilder ist man in manchen Fällen auf die Stilkritik allein angewiesen, und zwar in jenen, bei deren Beurteilung uns alle übrigen Hilfsmittel der historischen Wissenschaften im Stiche lassen. Wir finden z. B. bei einem Privatmanne ein Gemälde von Kunstwert, das weder eine Signatur noch eine Datierung aufweist, überhaupt keinerlei Schriftzug. Auch über die Schicksale des Bildes und dessen frühere Benennungen sei gar nichts bekannt. Hier den richtigen Namen oder wenigstens die richtigen Grenzen der Schule zu finden, ist also die Aufgabe der Stilkritik. Da sie andere Merkmale für ihre Schluß=

folgerungen benutzt als die gewöhnliche historische Kritik, kann und muß sie auch zur Überwachung der letztgenannten herangezogen werden. Ebenso umgekehrt, ohne damit einen logischen Irrkreis (circulus vitiosus) empfehlen zu wollen. Von Fall zu Fall ist eben abzuwägen, welcher Weg zu den verhältnismäßig sichersten Ergebnissen führt.

Auf die technischen Merkmale an Gemälden wurde schon hingewiesen, als wir uns mit den Materialien beschäftigten, aus denen Gemälde zu bestehen pflegen, und als wir die Verfahrungsarten besprachen, die sich bei einzelnen Meistern erkennen lassen. Die Stilkritik wird von den Erfahrungen auf dem angedeuteten Gebiete unbedingt Kenntnis nehmen müssen. Ebenso wie beispielsweise die freie bewegte Komposition, die übertriebene Zeichnung und Modellierung etwa des Rubens, gehört doch auch seine Art, die farbigen Reflexe oder die Halbschatten zu behandeln, ins Gebiet der Stilkritik, deren Bereich erst dort aufhört, wo der Maler seine Vorarbeiten dem Tischler, Weber oder dem grundierenden Atelierdiener überlassen hat. Mit der Pinselführung einzelner Meister steht es nicht anders.

Auch die Wahl der Farben und ihr Nebeneinander spielt in der Stilkritik eine Rolle. Gewisse Zusammenstellungen charakterisieren ganze Richtungen der Malerei. Die Vorliebe Jan Brueghels I. für Zinnober und Ultramarinblau in den Gewändern seiner Figürchen ist allgemein bekannt. Sie verpflanzt sich auf die ganze große Schar seiner Schüler und Nachahmer, auf Jan Brueghel II., A. Mozart, M. Schoevaert, T. Michau, bis zu den Hartmann und C. Beschey (vgl. hierzu „Frimmel, Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens“). Der Stilkritiker wird nun nach Merkmalen zu suchen haben, die eine Unterscheidung all dieser Künstler gestatten, die in der übrigen Farbengebung recht leicht gefunden werden, wollte man auch die Zeichnung und Pinselführung zur Unterscheidung gar nicht heranziehen und von kleinen Unterschieden im Kostüm der Figürchen gänzlich absehen. So will ich hier nur andeuten, daß die späteren Maler der Reihe, die ich hier

aus der Menge der Maler mit rot und blau gekleideten Figürchen herausgegriffen habe, zweifellos im Blau einen andern Ton zeigen, als das Ultramarin des Jan Brueghel. Wenngleich es sogar einem Maler schwer sein dürfte, mit Bestimmtheit zu sagen, welches blaue Pigment die späteren Brueghelnachahmer des 18. Jahrhunderts wie Schoevaert und J. J. Hartmann verwendet haben, so ist die Tatsache, daß es kein echtes, gutes Ultramarin war, dennoch unumstößlich. An Preußischblau wird man denken dürfen, da dieses schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in die Ölmalerei eintritt.

Auch bei den Italienern macht die Wahl der Farbe einen großen Unterschied, sogar wenn man von weiten Zeitabständen ganz absieht. Gleichzeitige Florentiner und Ferraresen, Bolognesen, Venezianer haben je eine andere Palette. Wer wollte ferner auch innerhalb derselben örtlichen Gruppe die Färbung etwa eines Dosso mit der eines Garofalo verwechseln? Wer sollte blind sein gegen Merkmale der Färbung, die sich alljährlich in unseren modernen Kunstausstellungen an tausend und tausend Gemälden als charakteristisch auffinden lassen? Wer könnte die Farbigkeit eines Besnard mit der Graubraunmalerei eines Carriere verwechseln? Wie bezeichnend ist nicht selten die Art der Modellierung allein, die Behandlung des Helldunkels und vieles andere.

Daß die Zeichnung von großer Bedeutung für die Stilkritik ist, wird niemand in Zweifel ziehen. Sehen wir doch die harte, aber charaktervolle Zeichnung der Quattrocentisten an neben dem weichen, oft zerflatternden Kontur späterer Kunstperioden, besonders des Rokoko. Auch hier lassen sich bei Meistern, die einander stilistisch ganz nahe stehen, bestimmte Unterschiede auffinden, sei es in der Zeichnung der Falten, sei es in der Form der Hände, Füße, Ohren, Nägel, Augenlider oder wo immer, sogar im Beiwerk, wenn es vom Meister selbst ausgeführt ist. Auf eine ganze Reihe solcher Unterscheidungsmerkmale hat in neuerer Zeit hauptsächlich Morelli aufmerksam gemacht, dem die Stilkritik überhaupt wichtige Anregungen verdankt. Abbildung 26 auf Seite 221, die



Abb. 26. Handformen einiger italienischer Meister.

wir den „Kunstkritischen Studien über italienische Malerei“ von Morelli entnehmen (I S. 98, auf der man sich die Hände des B. Conti um mindestens 90° gedreht vorstellen muß), bringt eine Reihe von Handformen, wie sie Morelli bei einigen italienischen Meistern als gewohnheitsmäßig nach-

gewiesen hat (vgl. auch Rassegna d'arte, III S. 92 ff.). Das „Morellisieren", wie man nach Morelli das Aufsuchen kleiner charakteristischer Merkmale an verschiedenen Körperteilen auch genannt hat, obwohl man es mindestens hundert Jahre früher schon mit Bewußtsein ausübte, ist eine Art Vorläufer des Verfahrens, das für andere Zwecke, für polizeiliche Erkennungstechnik, von Bertillon jeune (dem Sohne des Anthropologen) erfunden worden ist und nach ihm „Bertillonage" heißt. Eine Reihe von Maßen, die beim Erwachsenen ziemlich unveränderlich ist, und der Abdruck der Fingerballen (Daktyloskopie) werden dabei zur Charakteristik des einzelnen Individuums benutzt. Der Stilkritiker wird aus dem Studium dieses Verfahrens manche Anregung für sein Fach gewinnen.

Wir ziehen für unsere Studien über die Unterschiede im Stile verschiedener Schulen und Meister auch noch die Darstellungen der Gemälde heran. Auch in dieser Beziehung sind gewisse Gegenstände in einer Künstlergruppe höchst beliebt, in der andern kaum gekannt. Aufgabe einer allgemeinen Ikonographie wäre es, ein großes geordnetes Material für solche Studien beizuschaffen, wogegen hier Andeutungen genügen müssen. Die südlichen, katholischen Niederlande z. B. produzieren auch im 17. Jahrhundert noch viele Kirchenbilder. Im protestantischen Holland dagegen macht sich ein auffallender Gegensatz zu dieser Richtung geltend. Kirchenbilder gibt es dort zur gleichen Zeit nur wenige mehr, und sogar die biblischen Darstellungen, die nicht für Kirchen bestimmt waren, treten neben den unzähligen Sittenbildern, Landschaften, Marinen, Bildnissen, Stilleben stark in den Hintergrund. Man weiß dann auch zur Genüge, welche Kreise von Darstellungen bei bestimmten Meistern auf ihren Galeriebildern erwartet werden können, was ein Ribera mit Vorliebe gemalt hat, was ein Velasquez, ein Le Brun, ein G. Honthorst, ein Adr. v. d. Werff, ein Canaletto, ein P. Longhi, ein Hogarth, ein Jean François Millet, ein Segantini. Die oftmalige Wiederkehr von Figuren aus der Familie des Künstlers bei

Steen, Brakenburgh und Ryckaert III. gehört doch gewiß auch zur Charakteristik des Stiles.

Auch in der Anordnung und Komposition unterscheidet man den Stil verschiedener Zeiten und Künstlergruppen, ja einzelner Künstler. Die symmetrische Anordnung vieler mittelalterlichen Tafeln, die sich auch bei den Malern des späten Quattrocento und frühen Cinquecento noch sehr geltend macht (bei Francia, Perugino, beim jungen Raffael, Cosimo Tura, Dom. Panetti), ist jedem Freunde italienischer Malerei geläufig. Viel besprochen ist der pyramidale Aufbau vieler Madonnen und Heiligen Familien aus der klassischen Zeit der florentinischen Renaissance oder gar die scheinbar zwanglose, höchst natürliche Anordnung der Figuren bei den besten holländischen Sittenschilderern, voran bei Jan Steen, nicht zuletzt bei Adriaen v. Ostade. Furchtbar ausgeklügelt, oft gequält ist die Art, wie Terborch seine Figuren stellt und setzt. C. Bega bringt oft eine Zusammenstellung von drei Figuren (mit ziegelroten Gesichtern und Trinkernasen) in der Mitte seiner trefflichen Bildchen. Bei Emanuel de Witte sieht man die Figuren gewöhnlich nur von der Kehrseite.

Auch bei Bildnissen ist es für manche Künstlergruppen, für bestimmte Zeiten, ja für einzelne Künstler charakteristisch, wie sie die Gestalt, den Kopf der dargestellten Personen in den Raum, in die Bildfläche setzen, wie sie ihre Porträte beleuchten, charakterisieren. Das sind die Lombarden des frühen 16. Jahrhunderts mit ihren düsteren Hintergründen, die frühen Florentiner mit ihren sonnigen Landschaften in der Ferne, die altfranzösischen Bildnistäfelchen aus der Zeit der beiden Clouet, des Perreal, Bourdichon, Corneil de Lyon*) und des sog. Pseudo-Amberger mit ihren blauen, hellgrünen, oder graugrünen Hintergründen, ihrer oft steifen zeremoniellen Haltung der Büste und dem konventionellen Zuschnitt. Als

*) Sie wurden vor einiger Zeit mit Eifer studiert durch Bouchot, J. Dimier und andere. Vergl. hierzu die Beilage zur Münchener Allgem. Zeitung vom 7. November 1902 (Nr. 256), wo die meiste einschlägige Literatur genannt ist. Den Meister der weiblichen Halbfiguren, einen Niederländer, in diese Gruppe zwängen zu wollen, empfiehlt sich gar nicht. Ihn aber gar mit dem älteren Clouet zu identifizieren, ist phantastisch.

Gegensatz dazu die primitiven flandrischen Bildnisse mit ihrer eindringlichen Charakteristik und den nicht selten mannigfach gestalteten Hintergründen (Arnolfinibildnis des J. Van Eyck in London, Memlingsche Porträte); oder gar der jüngere Holbein mit seiner genialen Genauigkeit, mit dem sorgsamst gemalten charakteristischen Beiwerk (das Gyzebildnis in Berlin und die zwei Gesandten in London seien als Typen vorläufig genannt). Höchst charakteristisch ist die technische Gleichmäßigkeit, mit der die ganze Bildfläche bei einem Holbein behandelt ist. Auch Kleidung, Zierwerk, Schmuck wird neben Gesicht und Händen in liebevoller Weise durchgebildet, so daß Holbeinsches Beiwerk nicht selten als Illustration zur Geschichte kunstgewerblicher Techniken gelten kann (Holbeintechnik der Stickerei auf dem Bildnis der Jeane Seymour in Wien). Daneben die handwerksmäßige Auffassung all dieser Dinge bei den beiden Cranach und den Malern ihrer Werkstatt, wie sehr man auch gute eigenhändige Bildnisse des älteren Cranach ihrer Charakteristik wegen hochhält. Auch Bernhard Striegl ist einförmig in der Komposition seiner Bildnisse, die er häufig auf einem brokatverkleideten Mittelgrunde sehen läßt und mit einem seitlich eingeschnittenen Ausblick auf eine sommerliche Landschaft versieht. Das Kunstmittel, einen unbestimmt geformten Hintergrund neben der Lichtseite eines Kopfes dunkler, neben der Schattenseite heller zu halten, geht auf Rembrandt zurück. Das Schäferkostüm der Dargestellten scheint in der Zeit zu beginnen, als Corn. Poelenburg die Familie des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz in dieser Kleidung auf einigen Bildern darstellte (solche befinden sich in Hampton-Court, Bamberg, Budapest und bei Geheimrat Cremer in Dortmund). Van Dycks vornehme Bildnisse aus den englischen Hofkreisen haben auf Jahrhunderte nachgewirkt mit ihren eleganten Haltungen, fein charakterisierten Köpfen und den immerhin konventionellen Hintergründen. Für jeden Gemäldefreund und Sammler gewinnen auch die französischen Hofmaler immer mehr Bedeutung, je mehr diese zumeist pompös komponierenden und farbenfrisch malenden Künstler

(Rigauds Manier voran) in neuerer Zeit studiert werden. Dann die Maler am russischen, am Wiener, am schwedischen Hofe und die internationalen Erscheinungen wie der Genfer Liotard (gewöhnlich als Pastellmaler tätig), der Schwede Roslin, die Rosalba Carriera, die Vigée-Lebrun, die Deutsche Angelika Kauffmann. Alle haben sie ihre eigentümliche Auffassung der Anordnung, Charakterisierung, Raumverteilung, Lichtführung, Farbenwahl. Den aufmerksamen Betrachtern neuerer Bilder muß doch die Vorliebe Fernand Khnopfs für überschnittene Stirnen und seine überzarte Färbung aufgefallen sein. Die stilvollen Arbeiten eines Egger-Lienz sind bisher immer leicht unter tausend anderen herauszufinden gewesen.

Freie regellose Komposition, die es nicht im mindesten auf ein Gleichgewicht von Gruppen oder Massen abgesehen hat, sondern nur auf die Wirkung von Licht und Helldunkel hin erfunden ist, dient als Merkmal für eine Reihe von Malern, die etwa mit Elsheimer beginnt und in Rembrandt gipfelt. Auch Wirkungen mit doppelter Beleuchtung und mit Darstellung künstlicher Lichtwirkung sind in gewissen Malergruppen besonders zu Hause. Elsheimer, einer der wichtigsten Vertreter solcher Beleuchtungseffekte, mag die erste Anregung dazu in Rom in den Stanzen des Vatikans vor der „Befreiung Petri“ des Raffael empfangen haben. Rembrandt, Gerrit Dou, G. Schalken, Arnold Boonen und ihre Schüler und Enkelschüler, bis zu einem Van Schendel u. a., bilden Reihen und Gruppen, die ein inneres Band der Beleuchtungseffekte in den Bildern verbindet.

Nicht zu übersehen sind auch gewisse Inventarstücke bestimmter Ateliers, die unbewußt von Meister oder Schüler wiederholt in ihren Bildern angebracht werden. Auch solche Beobachtungen hängen mit der Stilkritik so weit zusammen, um hier einige Andeutung zu verdienen. In Giovanni Bellinis Botega scheint ein Bucheinband mit Bronzebeschlägen vorhanden gewesen zu sein, der mit geringen Varianten mehrmals auf Bildern des Bellini und seines Schülers Catena wiederkehrt. Beim Meister vom Tode der

Maria sehen wir ein Glas mit rotem Fruchtsaft oftmals wiederkehren und ein Messerchen, dessen Scheide mit einer langgestreckten geschachten Füllung versehen ist. G. Pencz bringt öfters eine grüne bauchige Flasche im Mittelgrunde an, in der sich ein Fensterkreuz spiegelt. Die orientalischen Kostüme und die flache rundliche Feldflasche des Rembrandtschen Ateliers sind allbekannt.

Auch bei den Landschaftsmalern sind es gewisse Eigentümlichkeiten in der Wahl der dargestellten Gegenden, Bäume, Berge und der Pflanzen im Vordergrunde, aus deren Beachtung die Stilkritik großen Vorteil zieht. Die Disteln, großblättrigen Pflanzen und dürren Bäume mit weißer Rinde im Vordergrunde der meisten Bilder des Wynants pflegen schon allen Anfängern bald in die Augen zu fallen. Die Vorliebe Everdingens für Wasserfälle ist fast sprichwörtlich. Hermann Saftleven kann sich selten von den Tälern des Rheins und der Mosel losreißen. Griffier ahmt ihn in vielen Bildern nach, und noch beim Deutschen Joh. Kaspar Schneider klingt Saftlevens Kunstweise nach.

Sogar das Format gibt hie und da schon aus der Entfernung im Zusammenhang mit der Anordnung einen Wink, wo man den Meister des Bildes zu suchen hat, ähnlich wie die Begrenzung von Fenstern und Türen die Entstehungszeit eines Bauwerkes mit charakterisieren. Kompositionen in dem Breitformat, wie bei jenem Giovanni Bellini, den wir schon oben (S. 43) abgebildet haben, sind an venezianischen Bildern aus der Richtung Bellinis überaus häufig. Einige Beispiele mögen herausgegriffen werden: so das breitgezogene Bild des Cima da Conegliano der Münchener Pinakothek (S. 228). Auf eine Komposition des Giovanni Bellini geht ein anderes Breitbild zurück, das auf Seite 227 nachgebildet wird. Dieselbe Komposition kommt oftmals vor. In Berlin, in Wien (oval zugeschnitten), in Padua sind solche Bilder, die mit mehr oder weniger Sicherheit dem Vincenzo Catena zugeschrieben werden können. Andere zum Teil variierte Atelierkopien befinden sich in der Accademia und im Museo

Correr zu Venedig, in der Kirche San Zaccaria Profeta ebendort (dieses ist gestochen in Fr. Zanottos Pinacoteca

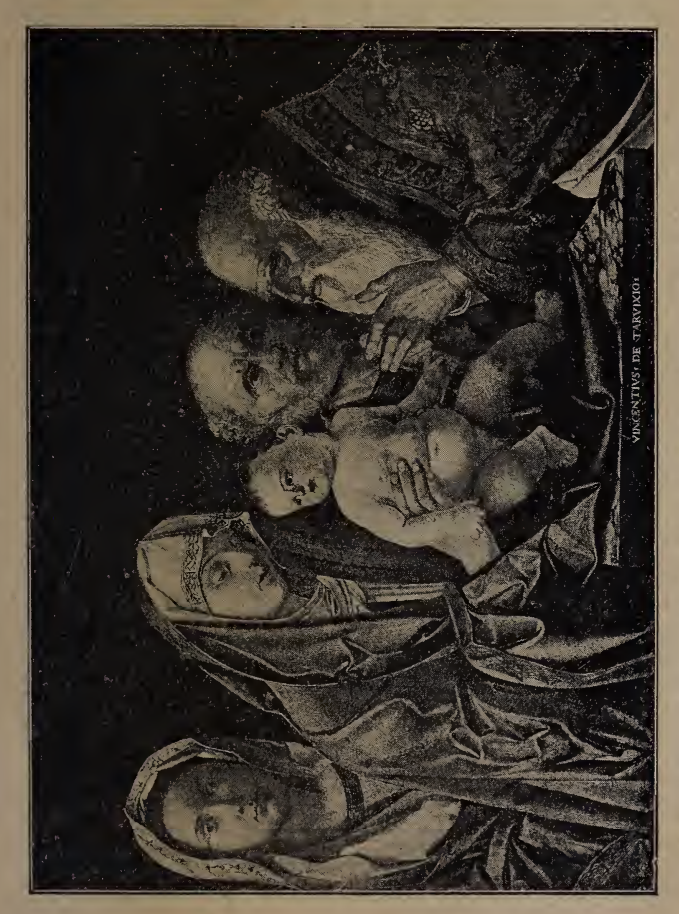


Abb. 27. Brettbild aus der Schule des Giovanni Bellini im Museum zu Padua. (Nach einer Photographie der Firma Gebr. Alinari in Florenz.)

Veneta), in Innsbruck (schlechtes, verdorbenes Werkstattbild), im Museo civico zu Verona und noch anderswo. Unsere Abbildung geht auf das Bild im Museo civico in Padua



Abb. 23. Münchener Bild des Cima da Conegliano.
(Nach einer Photographie von F. Hanfstaengl in München.)



Abb. 29. Santa conversazione von P. Pasqualino.

zurück. Das Original ist stark verrieben und übermalt, doch sind daran die Hauptzüge der Komposition vollkommen deutlich. Das Exemplar in Verona steht künstlerisch höher und mag unter Bellinis besonderer Aufsicht gemalt sein.*)

Noch ein weiteres Beispiel einer breitgezogenen Komposition bei einem Venezianer des 16. Jahrhunderts ist in einem Werk des P. Pasqualino in der Sammlung des Fabrikanten Novák in Prag geboten (S. 229). Die photographische Vorlage wird der Güte des Eigentümers verdankt.

Die Form des Rundbildes, des Tondo, oder, wenn von geringem Umfange, tondino war dagegen zumeist in Florenz zu Hause. Die Leinwanden, ja sogar manche kleine Holzbilder des Hochbarock und Rokoko weisen geschweifte Formen auf. Die Anordnung und Form der großen Altarwerke und Hausaltäre im Süden, im Norden, in verschiedenen Provinzen gibt ebenfalls Anhaltspunkte zur allgemeinen Beurteilung. Der symmetrisch geschweifte Abschluß nach oben, wie er in Niederdeutschland und den Niederlanden im 15. und frühen 16. Jahrhundert vorkommt (auch bei Bildnissen), wäre anderswo unerhört.

Der Stilkritiker durchläuft im Geiste vor einem Bilde, das ihm zur Beurteilung vorgelegt wird, alle Kennzeichen, von denen er weiß, daß sie unter Umständen charakteristisch sind. Nicht selten schreien solche Merkmale geradewegs aus dem Bilde heraus, so daß in kurzer Zeit eine Überzeugung über den Namen des Malers gebildet ist und ausgesprochen werden kann. Die meisten Bilder erfordern ein langes Studium, bevor sie richtig erkannt und benannt werden. Neben diesen Fällen gibt es noch andere, bei denen es den besten Kennern der Reihe nach unmöglich sein wird, auf dem Wege der Stilkritik eine Taufe vorzunehmen. Als weitbekanntes Beispiel für diese Verlegenheiten ist das Borro-Bildnis im Kaiser-Friedrich-Museum zu nennen, das als Velasquez, als

*) Zur Literatur über diese Bildergruppe vgl. die Anmerkungen in Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I S. 344 u. f.

Sacchi, als Bernini, als Carreño und noch mit anderen Namen versehen besprochen und abgebildet ist.

Das Bestimmen von Gemälden kann, wie aus den bisherigen Erörterungen hervorgeht, entweder auf dem Wege der historischen Kritik oder dem der stilistischen Analyse geschehen. Am sichersten ist es aber, mit beiden Hilfswissenschaften der Reihe nach ans Gemälde heranzutreten. Was würde auch die Stilkritik allein helfen in einem Falle, in welchem mit Ausnahme der Inschriften an einem Bilde alles übermalt und dick übermalt, oder an dem das meiste verputzt ist? Und es gibt solche Fälle. Daß es anderseits auch Bilder gibt, die für die historische Kritik gar keinen Anhaltspunkt bieten, wurde schon oben angedeutet. Ein rechter Kenner müßte so viel und das mit Methode und Fleiß gesehen haben, daß ihm alle gewöhnlichen Fälle geläufig sind und daß er bei schwierigen Fragen wenigstens sagen könnte, von welcher Seite her Aufklärung zu erwarten wäre. Überblickt man, was für Anforderungen eine große, umfassende Kennerschaft stellt, so wird man gewiß diejenigen mit einigem Mißtrauen betrachten, die sogleich jedes Bild auf den ersten Blick erkennen oder erkannt haben wollen. Es ist da ebenso wie bei der ästhetischen Begutachtung. Unzählige Gemälde aus mehr als fünf Jahrhunderten hängen in etwa zwanzig großen, vielen Hunderten kleiner Galerien und in Tausenden von privaten Wohnungen. Will einer als Bilderkenner etwas leisten, so wird er sich solchen Tatsachen gegenüber auf bestimmte Grenzen in seinen eigentlichen Studien einschränken. Er braucht ja trotzdem kein Scheuleder anzutun, um jeden fremden Eindruck fernzuhalten. Ganz im Gegenteil; der Verkehr mit der gesamten Kunst und Kunstgeschichte wird seinen Blick üben, sein Urteil verfeinern und ihn vor Einseitigkeit bewahren. Das Studium von Zeichnungen (gewöhnlich Handzeichnungen genannt) und Kunstdrucken, der Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien möchte ich sogar als eine notwendige Ergänzung für das Studium der Gemälde ansehen, da man die künstlerische Handschrift vieler Maler rascher auf-

fassen lernt, wenn man ihre Radierungen und Zeichnungen betrachtet, als wenn man nur an ihre Gemälde allein herantritt, die ihrer farbigen Natur nach etwas verwickelter sind als die farblosen Kunstdrucke und die meistens einfarbigen Zeichnungen. Zahlreiche gute Photographien, bei denen man aber das wechselnde Maß der Verkleinerung stets beachten möge, erleichtern heute das vergleichende Kunststudium. Im bewußten, methodischen Vergleichen aber liegt der Schwerpunkt der Kennerschaft. Sogar das rasche Herausfinden der Zeitperiode, Nationalität, Schule geht ursprünglich auf Vergleichungen zurück und wird erst nach langer Übung unbewußt, intuitiv. Man lernt z. B. zuerst einige Bilder von modernen Malern kennen, dann soll man italienische Altartafeln aus dem Trecento gesehen haben, dann sah man beispielsweise viele Spanier des 17. Jahrhunderts. Mit den nebensächlichen Zügen zugleich prägten sich auch die bezeichnenden Merkmale dieser Bilder ein. Durchs Vergleichen lernte man dann die wesentlichen Züge vom Nebensächlichen unterscheiden und rasch erkennen, ob ein Maler ein Trecentist oder ein Spanier des 17. Jahrhunderts oder ein moderner ist. Gelangt man dann so weit, einmal einen bestimmten Meister vermutungsweise nennen zu können, so beginnt das Vergleichen von neuem. Die bloße Intuition hat zunächst gar keinen wissenschaftlichen Wert und muß ebenso bei der generellen Bestimmung der Zeitperiode und Schule wie bei der Bestimmung des einzelnen Malers von Fall zu Fall überprüft werden, und zwar sucht man sich beim Feststellen einzelner Namen naturgemäß zunächst jene Werke hervor, die mit Sicherheit auf den Meister bezogen werden können, der uns vermutungsweise als der Autor des noch unbestimmten Bildes vorschwebt. Eine Beglaubigung, Sicherung geschieht durch echte Signaturen, unzweideutige urkundliche Nennungen und unanfechtbare Überlieferungen aus dem engsten Kreise des Malers selbst. In zweiter Linie, wenn sicher beglaubigtes Material fehlt, zieht man Bilder heran, an denen mit großer Wahrscheinlichkeit vor Zeiten noch eine gute Tradition haftete,

immer nur das benützend, was die relativ größte Sicherheit gewährt, z. B. Gemälde, (zwar ohne Signatur, aber) die in einem alten Inventar, das dem Zeitalter des Malers noch sehr nahe liegt, ausdrücklich benannt sind. Mit der Erinnerung an solche mehr oder weniger gut beglaubigte Bilder im Kopfe, wohl auch mit einer Nachbildung des Bildes in der Hand und unter Beiziehung von kritischen Notizen, die vor dem Gemälde selbst geschrieben oder als Erinnerungsnotizen namhaft gemacht sein müssen, tritt man nun von neuem an das bestimmungsbedürftige Bild heran und vergleicht ganz objektiv. War die Fährte unrichtig, so bleibt nichts übrig, als einen neuen Weg zu versuchen usw., bis alles Vernünftige durchgeprobt und ein positives Ergebnis gewonnen ist (vgl. hierzu „Frimmel, Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens“).

Daß es auf dem Gebiete des Bestimmens wie sonst allüberall geschickte und ungeschickte Leute gibt, könnte als selbstverständlich vorausgesetzt werden, wenn nicht eine Zeitlang sich ein großes Geheul davon erhoben hätte, als seien die „Kunstschreiber“ von vornherein die Ungeschickten und die Maler die Geschickten und vice versa.

Rein verstandesgemäß betrachtet, ist von vornherein weder der eine, der Kunsthistoriker, noch der andere, der ausübende Künstler, dazu berufen, in den Fragen der Bilderbestimmung mitzureden. Im besten Falle ist jeder von beiden nur ein halber Kenner, obwohl die gewichtigere Hälfte hier zweifellos auf der Seite des Kunsthistorikers liegt. Denn dieser hat hauptsächlich seine Logik geschult, wogegen der Künstler seine Phantasie vorwiegend auszubilden hatte, die bei allem Bestimmen vom Übel ist. Der Kunsthistoriker muß von der Schule wenigstens die historische und die stilistische Kritik mitbringen. Der Maler als solcher, wenn er von der Schule kommt, braucht aber nur selbst malen zu können und hat von jener angedeuteten Denkweise gewöhnlich keine blasse Ahnung. Von der Technik alter Bilder kann er zwar etwas wissen, wenn ihn die Sache interessiert hat, er muß es

aber nicht. Erlernte der Maler früher oder später die historischen Hilfswissenschaften, und hielte er es für interessant genug und für zweckdienlich, jahrelang in Bibliotheken zu laufen und Kunstgeschichte zu studieren, anstatt zu malen und zu zeichnen, so könnte er ja zu einem trefflichen Kunstkenner werden. Solche Maler, die ihre Phantasie zugunsten ernster geschichtlicher Studien unterdrücken, sind freilich selten, da sie doch ihr Talent dazu antrieb, zu malen und Maler zu werden. Ich habe gesehen, daß angehende Kunstjünger Bilder kopierten, deren Echtheit oder richtige Benennung schon etwas mehr als zweifelhaft war. Was nützte ihnen nun alles Sichversenken in die Technik für ihre Kennerschaft, wenn sie schon auf falschen Grundlagen zu bauen anfingen?

Eine Art Widerspiel dieser jungen Maler bilden dann angehende Kunsthistoriker, die ohne alle technische Kenntnisse anfangen, alte Bilder zu studieren, übermalte Stellen als echt nehmen und sie sich als charakteristisch für den Meister ins Notizbuch schreiben. Doch wird die Schule ihnen unbedingt mehr Vorsicht und Besonnenheit in der Auswahl der Studienvorwürfe eingeimpft haben, so daß sie eigentlich nur das Technische der Malerei, das Kunstwissen (das ist freilich nicht wenig) nachzuholen brauchen, um für die Erwerbung einer tüchtigen Kennerschaft vorbereitet zu sein. Man unterschätze diese Lücke in der Ausbildung der heutigen Kunsthistoriker nicht allzu leichtlebig. Einige Jahre wird immerhin auch der diplomierte Kunstdoktor dazu gebrauchen, um sich im Verständnis technischer Fragen vor den Bildern keine Blößen zu geben. Daß aber der Künstler etwa als solcher schon bessere Vorbedingungen zur Kennerschaft mitbringe oder gar einen intuitiven Kennerblick habe (auch solche Ungereimtheiten werden gesagt und geglaubt), läßt sich mit einem wohlgeordneten Denken nicht zusammenreimen.

Lesenswerte Gedanken über den vermeintlichen Beruf des Malers zum Bestimmen alter Gemälde finden sich schon in den Briefen über die Kunst von Christian Ludwig Hagedorn (herausgegeben von Torkel, Baden), aus den 1740er Jahren (S. 10 und 106). Hagedorn zieht

tüchtig gegen die Malerdirektoren der Galerien in Düsseldorf, Salzthalen und Mannheim zu Feld. Der Abschluß ist ziemlich unartig. Denn Hagedorn sagt: „Insgemein aber, da man hauptsächlich auf das Bilderputzen bey der Wahl der Inspektoren sieht, sind es dumme, aufgeblasene Leute.“ Weiteres zu finden bei Laugier in der Manière de bien juger des ouvrages de peinture S. 1 ff., in Burtins Traité, bei E. Förster in dem Hefte „Über den Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland“ (1870), in Thausings Wiener Kunstbriefen, in Morellis Vorworten und Einleitungen zu seinen Schriften und in der reichlichen Literatur, die sich an den Ankauf des Neptunbildes von Rubens für die Berliner Galerie knüpfte. Sehr unerquicklich war der Streit um den sog. Tizian in der Wiener Akademie, der 1915 vom Zaun gebrochen worden war und ins Jahr 1916 fortdauerte. Ein Abschnitt in J. Rosas Katalog der Belvederegalerie von 1796 (I S. 231) handelt „von der Kunst, jeder Malerey ihren eigenen Meister anzuweisen“. Rosas einfältige Erörterungen charakterisieren den Standpunkt eines Malerdirektors gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Sie sind leicht zu widerlegen.

Nicht ohne Absicht wurde oben der Ausdruck „künstlerische Handschrift“ gebraucht. „Mit dem Wirken des Paläographen, des Diplomatikers und Archivisten läßt sich das Treiben des Kunstkenners am besten vergleichen“, sagt Anton Springer in seinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“. In ähnlicher Weise hatte sich Thausing geäußert. Schon der Maler, der Laugiers nachgelassene Abhandlung Manière de bien juger des ouvrages de peinture mit Noten versehen hat, ist auf die Analogie zwischen der Handschriftenkunde und Kunstkennerschaft aufmerksam geworden. Und wirklich gibt es in den Pinselzügen und den Strichen, die der Stift zieht, ebensovieles, was gewohnheitsgemäß und unbewußt ausgeführt wird, wie in der Handschrift. Um die letztgenannte in ihren individuellen Zügen oder Schuleigentümlichkeiten klarzumachen, weist der Paläograph auf jene Striche, Strichelchen und Punkte, auf jene Krümmungen und Biegungen oder Steifheiten hin, die nicht zum Wesen des Buchstaben gehören, sondern die von der Verschiedenheit der Menschen herrühren, welche denselben Buchstaben ausgeführt haben. So muß der Kenner vor den Gemälden auch bemerken, nicht nur daß beispielsweise überhaupt an einer Stelle hohe Lichter auf-

gesetzt sind, sondern er muß auch die Form der Pinselstriche auffassen, wobei ich sogleich daran erinnern möchte, daß nicht immer gerade der Pinsel das Werkzeug sein muß, mit dem gemalt wird. Bei Hoogstraeten lesen wir von Cornelis Ketel, daß dieser mit den Fingern gemalt habe (Inleyding S. 235). An den letzten Bildern des Frans Hals scheinen auch die Finger des Malers eine große Rolle gespielt zu haben. (Weitere Beispiele in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. II, S. 98.) Die Fingermalerei Tizians wurde schon besprochen. Von der gelegentlichen Benützung des Pinselstieles oder eines analogen Stäbchens zum Einkratzen in halbweiche Farbe war schon andeutungsweise die Rede. Diese Art scheint bei Rembrandt zu beginnen. Solche Kleinigkeiten technischer Art sind dem Kenner oft höchst willkommene Fingerzeige für seine Diagnosen. Unter den Tiermalern des 17. Jahrhunderts ist z. B. Karl Andreas Ruthart der einzige, der feine eingekratzte Striche bei der malerischen Wiedergabe der Tierfelle anwendet. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts machte auch der österreichische Maler Neugebauer solche Versuche. (Noch anderes besprochen in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. III, wo auch auf die in Masse eingekratzten Signaturen mehrerer Altwiener Maler hingewiesen wird.) Vielleicht bei Melchior d'Hondecoeter zuerst tritt jene Art auf, feines Laubmoos im Vordergrund zur Darstellung zu bringen, bei welcher die Farbe durch Aufdrücken und senkrechtes Abheben der Spatel in einer Weise verteilt wird, die in ihren Formen wirklich den Eindruck des Moosigen hervorbringt. Lachtropius, Van Oolen, E. v. den Broeck (gelegentlich), die feinmalenden Hamiltons haben diesen technischen Kniff ausgeführt, wovon ich schon in meinen „Kleinen Galeriestudien“ geschrieben habe. Die Spachtelmalerei mancher Maler des 19. Jahrhunderts sei in Erinnerung gebracht (Mancini, Gollob, Faistauer bieten uns Beispiele).

Die Art und Weise, wie in der Landschaft die Einzelheiten von Bäumen und Sträuchern behandelt sind, gehören

sehr häufig auch zu den überzeugenden Merkmalen, an denen man den Urheber erkennen kann. Die Sträucher, die Cima da Conegliano in seinen mittleren Gründen malt, kommen bei keinem andern Italiener in derselben Weise vor. Giorgione, später Tizian malten in ihren landschaftlichen Hintergründen breite Formen*). Die Stilisten aus der Gruppe des Claude Lorrain und die Pussinesken malten alle andere Bäume als die älteren und neueren Realisten. Bei den altniederländischen Landschaftsmalern ist die Unterscheidung hie und da schwierig. Es gibt Bilder aus der Zeit und Richtung des Patenier und Bles, ferner aus der Richtung eines Schoubroeck, A. Mirou, Peeter Stefani, Gillis van Coninxloo, Alexander Keirinx, die noch einer Taufe harren. Leichter ist gewöhnlich die Diagnose bei den Landschaftsmalern der Blütezeit des 17. Jahrhunderts, von denen meist so viele alt und echt signierte Bilder zur Vergleichung vorhanden sind, daß sich der Aufmerksame zurechtfinden wird. Einige typische Meister seien hier durch Nachbildungen vertreten, denen einige weniger bedeutende Namen zur Vergleichung beigesellt werden.

Das Original unserer Abbildung auf S. 238 befindet sich im Museum Boymans zu Rotterdam und wurde aus der großen Anzahl der erhaltenen Werke des Jak. v. Ruisdael (Isaaksz) wegen der Übersichtlichkeit seiner einfachen Komposition ausgewählt. Die Deckersche Landschaft, die auf S. 239 abgebildet ist, befindet sich im Museum der bildenden Künste zu Budapest. Decker ist gelegentlich auf Hobbema umgefälscht worden, wes-

*) Viele charakteristische Züge einzelner Landschaftsmaler sind in der weitverzweigten Literatur über die Geschichte der Landschaftsmalerei vermerkt. Dazu Literaturangaben im „Monatsblatt des wissenschaftl. Klubs in Wien" X Nr. 8 vom 15. Mai 1889. Eine lange Reihe von Büchern kommt für die einzelnen Meister in Frage. Zu Maerten Ryckaert vgl. „Helbings Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel" II. Siehe auch Jahrb. der Königl. Preuß. K. S. X (zu Coninxloo). Ferner Friedländers Altdorfer. Zusammenfassendes bei F. F. Leitschuh, „Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei". Deutsche Rundschau" Oktober 1898 (Ferd. Cohn: Die Pflanzen in der bildenden Kunst). In neuester Zeit erschien Felix Rosen: „Die Natur in der Kunst". C. Voll äußerte sich über Gesch. d. Landschaftsmalerei in Helbings Monatsberichten Bd. II. Zu Cornelis Vroom vgl. dieselben Monatshefte Band III. 1903 erschien F. v. Schubert-Soldern, „Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei".

halb auf S. 240 ein echter Hobbema zu vergleichender Betrachtung abgebildet wird (Original in Rotterdam). Noch ein weiterer Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts sei als Stichprobe hervorgeholt: J. v. d. Haagen, von dem ein



Abb. 30. Landschaft von Jacob v. Ruisdael.
(Nach einer Photographie von J. Baer in Rotterdam.)

signiertes Bild der Rotterdamer Galerie auf Seite 241 wiedergegeben ist. Was sogar die kleinen Nachbildungen lehren, das ist der Unterschied in der Wahl der Baumformen, in der Behandlung der Endigungen der Zweige, die man

übrigens nicht genau genug auf ihre Echtheit prüfen kann, da sie häufiger als andere Stellen übermalt wurden, und zwar bei Gelegenheit der Wiederherstellung des Himmels.



Abb. 31. Landschaft von C. Decker.
(Nach einer Photographie von A. Weinwurm in Pest.)

Ein sehr instruktives Beispiel der Behandlung von Baumlaub bietet ein signiertes Bild des seltenen Jakob van Moscher, das sich in der Münchener Pinakothek befindet. Nach

einer Photographie, die ich der Freundlichkeit des Herrn Direktors Professor Fr. v. Reber verdanke, wird auf S. 242 fast in der Größe des Originals der große Baum des



Abb. 32. Landschaft von Hobbema.
(Nach einer Photographie von S. Baer in Rotterdam.)

signierten Münchener Bildes wiedergegeben. Die Äste und Zweige erinnern lebhaft an die Figuren, die von Gesteinskundigen Dendriten genannt werden. Andere Landschaften desselben Meisters sind danach unschwer zu bestimmen.

Bei vielen Figurenmalern kehren dieselben Modelle regelmäßig wieder, so daß der Erfahrene schon aus diesen auf den Meister hingeführt wird. Der dritte Ryckaert, Joost v. Craesbeek, Jan Steen, Richard Brakenburgh sind in dieser Beziehung besonders auffallend.



Abb. 33. Landschaft mit dem barmherzigen Samariter von Joris v. d. Haagen. (Nach einer Photographie von J. Baer in Rotterdam.)

Wir setzen auf S. 243 und 244 in kleinen Nachbildungen nebeneinander Werke des Steen und Brakenburgh. Beide Künstler sind geistesverwandt; nur ist Steen um vieles geistreicher, erfindungsreicher, kraftvoller als der sekundäre Brakenburgh. Das nachgebildete Gemälde des Jan Steen befindet sich im Original in der Großherzoglichen Galerie zu



Abb. 34. Baum von Jakob van Moscher.

Schwerin. Die dargestellte Begebenheit ist klar genug. Zu einer liebeskranken jungen Dame ist der Arzt (Geneesheer) geholt worden, der den Fall rasch überblickt hat. Brakenburghs



Abb. 35. Gemälde von Jan Steen.
(Nach einer Photographie von Nöhring in Lübeck.)

Gemälde, das auf Seite 244 nachgebildet erscheint, behandelt eine Szene, die der Darstellung auf dem Steenschen Bilde sehr verwandt ist. Nur befinden wir uns hier gesellschaftlich um eine Stufe tiefer. Das Original befindet sich in Rotterdam

16*

und wird mit freundlicher Genehmigung des Herrn Direktors H. Haverkorn van Rysewyck nachgebildet. Bei aller Verwandt-

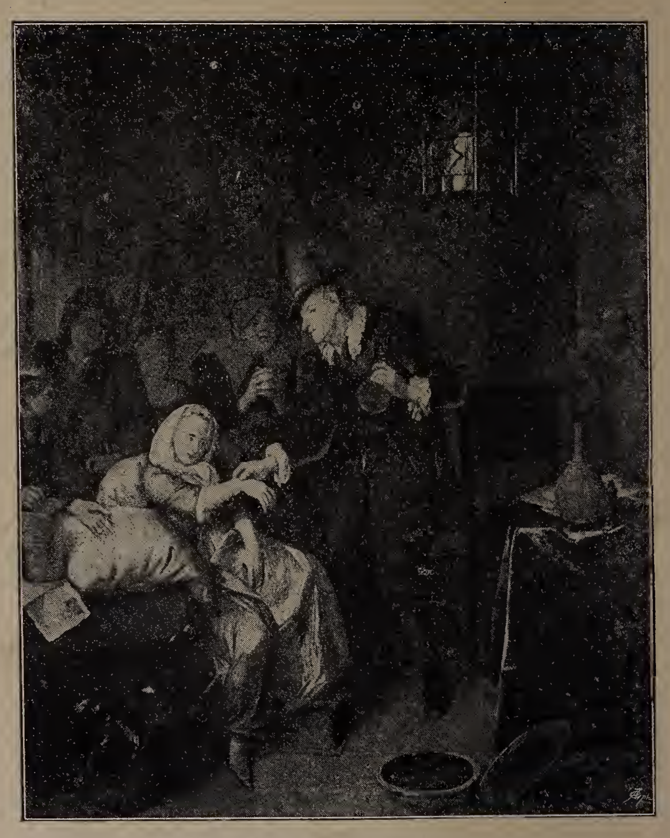


Abb. 36. Gemälde von Richard Brakenburgh.
(Nach einer Photographie von J. Baer in Rotterdam.)

schaft lassen aber, ebenso wie die Originale bedeutende Verschiedenheiten in der Färbung und Technik, die Nachbildungen andere Gesichtstypen erkennen, die sich einerseits auf den

Bildern des Steen, anderseits auf denen des Brakenburgh mehrmals wiederholen.

Ich müßte eine dicke Geschichte der Malerei schreiben und darin jeden der großen und kleinen Maler eigens charakterisieren, sollte das angedeutete Gebiet gründlich durchgenommen werden. Ein Handbuch kann da nur Gedanken als Proben ausstreuen. Denn es sind Tausende von Namen, die zu besprechen wären von den Cimabue und Giotto, von den vielseitigen Künstlern der Renaissance bis hinauf zu unsern modernen Malerbildhauern, wie Max Klinger, Alphonse Legros, Franz Stuck, Engelhart, Prell, und doch wäre es so anziehend, unter den Klassizisten, Romantikern, Realisten, Koloristen, Trivialisten, Naturalisten, Stilisten, Impressionisten, Pointillisten usw. Umschau zu halten und innerhalb der einzelnen Gruppen große und kleine Unterschiede im Malen zu beobachten und die eigenartigsten daraufhin anzusehen, wie sie ihre Arbeit anfingen und vollendeten, z. B. Lenbach mit einem zeichnerischen Überarbeiten der schon gemalten Porträtköpfe, einen Gussow, Trübner mit ihrer weichen Modellierung mittels Pinselstrichen, die quer über den gedachten Kontur weggehen, einen De la Gandera mit seiner abgekürzten, großzügigen Technik, der manche Jüngere eifrig nachstreben, oder Gebhard und seine Gruppe, Ludwig von Hofmann, Leistikow, ungezählte Illustratoren, die auch an der Staffelei tätig sind. Dann die Whistlergruppe, ferner F. M. Brown und sein künstlerisches Gefolge, das unter dem Namen der Präraffaeliten bekannt ist, die Böcklinleute, die verschiedenen Worpsweder, Dachauer, Wachauer Maler, aus früheren Jahrzehnten die Künstler des Waldes von Fontainebleau, dann die monumentalen bei allen Nationen, die leicht-eleganten, wie Paul Baudry, die blutleer-melancholischen, wie Puvis de Chavannes. Auch das farben- und lichtsprühende Wesen eines Pradilla, die breite rußige Manier eines Zuloaga wäre zu charakterisieren, Übersymbolisten, wie E. Munch der Norweger, Nebulisten, wie die Franzosen Carrière und Degas, nordische Stilisten, wie

ein Gallén, dessen Naturverachtung erst jungen Datums ist. Aber, es heißt, sich diesmal Beschränkung auferlegen. (Einiges zum Gegenstand in meinem Buch „Modernste Kunst“.)

Die Zwecke und Ziele der Kennerschaft sind wiederholt erörtert worden, schon bei Abbé Laugier, später bei Burtin, neuerlich bei Lejeune (in freilich sekundärer Weise), wie schon angedeutet, bei Thausing in den Wiener Kunstbriefen, bei A. Springer, bei Morelli und anderen*). Eine ganz frühe Stimme über die Kennerschaft, auf Gemälde angewendet, die bisher kaum beachtet worden ist, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf ein Gebiet, das uns von großer Wichtigkeit sein muß. In M. Johann Dauws wohlunterrichtetem und kunsterfahrenem Schilderer und Maler (2. Aufl. 1755) führt ein Paragraph den Titel „Von der Erkenntnis der Gemälde“. Darin heißt es: „Es gibt dreyerley Erkenntnisse über die Ausarbeitung der Gemälde. Die erste besteht darinn, daß man dasjenige, was Gutes oder Böses in einem Gemählde sey, erforsche. Die andere hat ihr Absehen auf des Verfertigers Namen und die dritte geht dahin, daß man wisse, ob es das Original oder die Copie sey.“ Der kunsterfahrene Schilderer spielt hier also auf die hochwichtige Frage der Echtheit an: Original oder Kopie? Wir fügen rasch hinzu: Kopie oder Fälschung? Die Kennerschaft findet hier ihre Hauptaufgaben, denen sie auf methodischem Wege gerecht werden muß. In der Gemäldekunde, die als Wissenschaft noch äußerst jung ist, hat man zusammenhängenderweise noch nirgends von der Echtheitsfrage geredet, so viele Materialien auch da und dort verstreut sind. Diese Wissenschaft hat es entweder mit Originalbildern zu tun, d. i. mit den ursprünglichen Leistungen der Maler, oder mit Wiederholungen, oder mit Kopien oder endlich mit jenen Produkten, die einen älteren Stil in der Absicht nachahmen, den Beschauer zu täuschen und ihn glauben zu machen, das neue

*) Nebenbei bemerkt, ist Méthode curieuse et facile pour la connaissance des tableaux et sculptures, die ohne Autornamen 1772 erschien, kein Buch über das Erkennen von Gemälden, überhaupt kein theoretisches Werk, sondern ein Führer durch die Kunstwerke in niederländischen Städten.

Machwerk stamme von einem anderen (meist früheren) Maler und aus einer anderen (also früheren) Zeit. Diese Produkte heißen Fälschungen. Benützen sie ein schon vorhandenes Gemälde als Grundlage, auf der nur die charakteristischen Züge geändert werden, so muß man sie als Verfälschungen betrachten.

Die Kopien können ebenfalls mit der Absicht hergestellt sein oder im Handel vertrieben werden, den Betrachter über den wahren Urheber und die Entstehungszeit zu täuschen. Man nennt sie dann betrügliche Kopien. Das Paradepferd einer solchen Kopie für alle Bücher, die auf Gemäldenachahmungen zu sprechen kommen, ist die Nachbildung des Raffaelschen Papstbildnisses durch Andrea del Sarto, die in Vasaris Vite ausführlich besprochen wird. Die Kopie stand ursprünglich in ihrer technischen Ausführung dem noch jungen Original so nahe, daß sogar Giulio Romano, Raffaels Helfer bei dem Papstbilde, getäuscht wurde. Solche Fälle geben zu denken, besonders für die Fälschung moderner Gemälde, deren Beurteilung schwieriger ist als die Fälschung alter Bilder. Diesen kann ja doch das wahre Alter mit keinen Mitteln verschafft werden. Andere Kopien, die etwa von angehenden Künstlern zu ihrer Ausbildung oder von fertigen Malern auf Bestellung gemacht werden, sind gar nicht darauf angelegt, den Anschein von Originalen hervorzubringen. Sie sind entweder so unvollkommen aufgefaßt oder so ehrlich als Kopien gemalt, daß sie geübte Augen nicht irreführen werden. Ehrliche Kopisten, denen daran liegt, daß auch dann kein Mißbrauch mit ihren Nachahmungen geschehe, wenn sie in fremde Hände wandern, setzen ihren Namen auf das Bild. „Schulkopien“, „Werkstattkopien“ stammen noch aus der Zeitperiode des Originals, sind aber schwächer als dieses. Als Wiederholungen im weitesten Sinne des Wortes könnte man auch die Kopien bezeichnen, doch scheint es mir dem eigentlichen Sinne des Wortes mehr zu entsprechen, von einer Wiederholung nur dann zu reden, wenn derselbe Maler dasselbe Bild zweimal oder mehrere Male aus-

führt. Solche Wiederholungen „eigenhändige Kopien“ zu nennen, ist mehr ein Wortspiel, denn eine ernstlich wissenschaftliche Bezeichnung. Mehrere Begriffe, die hierher gehören, verschwimmen an ihren Grenzen, so die Wiederholungen, die also von des Meisters eigener Hand sind, und die Atelierkopien, die in der Werkstatt des Meisters von seinen Schülern, unter seinen Augen und mit seiner Beihilfe ausgeführt worden sind. Bis zu einem gewissen Grade läßt es sich in solchen Fällen, bei denen man bald an das Treiben im Atelier des Rubens erinnert wird, rechtfertigen, von Atelierwiederholungen zu sprechen. Solche Bilder, die meist eine annähernd ebenso hohe künstlerische Bedeutung haben wie die ersten Ausführungen des Meisters (die ja auch nicht immer vollkommen eigenhändig sind), machen im Nachweis jener Partien, die von Schülerhand sind, und jener, die vom Meister herstammen, Schwierigkeiten, wenn man nicht Gelegenheit hatte, vorher die Technik des Meisters selbst und die seiner begabten Schüler genau zu studieren, oder wenn man überhaupt vor unbekannten, unbestimmten Größen steht. Die Hand der schwachen Talente unter den Schülern macht sich ja leicht von selbst neben den Zügen des Meisters geltend, und bei großen Malern ist es meist nicht gar so schwierig, sichere eigenhändige Werke aufzufinden, an denen man des Meisters eigenste Malweise studieren kann.

Daneben gibt es Gruppen von Wiederholungen, bei denen man noch heute ein wenig im Dunkel steht. Beispielsweise seien niederländische Darstellungen des letzten Abendmahls aus der Zeit um 1530 bis 1551 angeführt, die in nahezu gleicher Anordnung, aber mit verschiedenen Jahreszahlen und in verschiedener Güte mehrmals vorkommen, so in Brüssel, in Belvoir Castle, in einigen Wiener Privatsammlungen, in Lüttich, Löwen, Utrecht, Nürnberg. Keines dieser Exemplare ist signiert, keines ist nach Urkunden auf einen bestimmten Meister zu beziehen. Allerdings macht Jules Helbig in seinem Buch über den Malerarchitekten Lambert Lombard (Brüssel 1893 S. 60 ff.) es sehr wahr-

scheinlich, daß der genannte Künstler Abendmahlsbilder dieser Art oft wiederholt hat, aber der richtige Schlußstein zu dem aufgebauten Gewölbe der Vermutungen fehlt noch. Waagen hielt das Exemplar von 1527 in Belvoir Castle für spanisch unter niederländischem Einfluß (Abbildungen in The Connoisseur VI Nr. 22 S. 70). Andere hielten es für Dürer, für Lukas van Leyden, was alles gewiß nicht das Richtige ist. Das Brüsseler Exemplar von 1531 (abgebildet bei Lafenèstre, Les musées de Belgique und in der Sammlung von Netzdrucken, herausgegeben von De Brouwere) wird jetzt als P. Coecke van Alost geführt; aber auch diese Benennung befriedigt nicht (vgl. H. Hymans, Le livre des peintres par van Mander I, 211, dazu Jules Helbig a. a. O. Zu den Exemplaren bei Ferstel und bei Mautner von Marckhof in Wien siehe Frimmel in der „Neuen Freien Presse" vom 10. März 1902). Vor einem Exemplar aus dieser Bildergruppe stehend, wird es nicht leicht sein, anzugeben, was von den Schülern, was vom Meister gemalt ist, ob man von Atelierkopie oder Wiederholung reden dürfe. Ein auf Kupfer gemaltes Exemplar wird man in diesem Falle als Kopie anzusehen haben, da Kupferbilder erst später als 1551 häufig vorkommen (vgl. I. Kapitel).

Auf dem Gebiete der täuschenden Kopien kommen dem Kenner mehrere Umstände rettend entgegen; zunächst der, daß es nicht immer Künstler von der großartigen Begabung eines Andrea del Sarto sind, die als Fälscher auftreten; dann sind es auch selten Maler, die ihrem Vorbilde der Zeit und Schule nach so nahe stehen wie Andrea del Sarto dem Raffael. Spätere Kopien aber, gar solche, die um 50, um 100 und mehr Jahre später entstanden sind, unterscheiden sich durchs Material, durch die Technik, oft auch durch den Mangel ausgesprochener Alterserscheinungen von den Originalen.

Bei der Beurteilung von Kopien ist die Erwägung maßgebend, daß es zwei Dinge, die absolut gleich sind, nicht gibt, da sich genau dieselben Bedingungen für die Entstehung nicht bis ins kleinste wiederholen können. An Kunstdrucken, etwa

Holzschnitten, oder an Geldnoten, auch beim gewöhnlichen Buchdruck, kann man dies verfolgen. Hier wird doch dieselbe Platte, dieselbe Type auf dieselbe Papierart wiederholt abgedruckt, so daß es den Anschein hat, als müßten die Exemplare alle bis ins kleinste einander gleich sein. Nun weiß aber derjenige, der die Sache aufmerksam betrachtet hat, die Verschiedenheiten zu finden, die ein Exemplar vom anderen unterscheiden, und nicht etwa nur die groben Unterschiede zwischen den Drucken von der frischen Platte und denen von der abgenutzten, sondern auch die zwischen zwei Exemplaren, die unmittelbar hintereinander hergestellt sind. Aufmerksame Kupferdrucker wissen das. Dasselbe läßt sich neben den Lichtdruckpressen und anderen Maschinen zur Vervielfältigung beobachten. Das Vergrößerungsglas, oft schon das freie Auge, weist nach, daß dieselben Teile derselben Platte eben auf verschiedene Strukturteile des Papieres fallen, womit denn die absolute Gleichheit ausgeschlossen ist. Wenn nun schon der mechanische Abdruck derselben Platte auf derselben Papiersorte in derselben Minute eine Verschiedenheit hervorbringt, die rasch zu erkennen ist, um wie viel mehr muß dann eine mit der Hand erzeugte Nachahmung in späterer Zeit und auf neuem Material bestimmte Unterschiede vom Urbilde erkennen lassen. Die Sachlage wäre bei gemalten Kopien demnach überaus einfach, wenn man Original und Kopie immer nebeneinanderstellen könnte, wie es etwa bei der Holbeinschen Madonna des Bürgermeisters Meyer geschehen ist, als man das Dresdener Exemplar angezweifelt hatte und zum Zweck der Entscheidung das Darmstädter Exemplar danebenstellte. Das Bild in Darmstadt ist hier abgebildet. Wer nur auch Augen hatte, mußte bald erst die zahlreichen Unterschiede überhaupt, dann jene Verschiedenheiten erkennen, die beim Darmstädter Bild auf Holbein und beim Dresdener auf eine Kopistenhand wiesen. Die Kennerschaft hatte hier wie bei anderen Unterscheidungen zwischen Original und Kopie zunächst die Unterschiede zwischen den Vergleichsobjekten überhaupt aufzusuchen und dann zu beurteilen, auf welcher Seite die Merkmale sind,

die an anderen Originalen desselben Meisters als charakteristisch vorkommen. Ein streng methodisches Vorgehen wird hier, bei der unmittelbaren Vergleichung, gewöhnlich zu einer überzeugenden Entscheidung führen.

Die Angelegenheit darf aber nicht so einseitig aufgefaßt werden, wie bei A. P. Laurie in „The pigments and mediums of the old masters“ (1914), wo ganz einzelne Beobachtungen einer Vergleichung verallgemeinert werden. Zweite Ausführungen von der Hand des Meisters selbst sind wohl naturgemäß zumeist etwas flüchtiger behandelt, mit geringerer Lust ausgeführt als die ersten Exemplare, an denen oft gebosselt und stark verändert wurde vor dem Abschluß der Arbeit. In bezug auf Sicherheit der Anordnung und flüssige Gleichmäßigkeit der Malerei sind derartige Wiederholungen besser, in bezug auf die Unmittelbarkeit der Einzelheiten schlechter als die ersten Ausführungen. Hie und da ist die Unterscheidung zwischen eigenhändiger Wiederholung, Schulkopie und alter fremdhändiger Kopie noch aus der Zeit des Künstlers sehr schwierig. Man denke an die verschiedenen Exemplare mancher Werke von G. Bellini, von Rubens, Jan Steen, Ant. Watteau, vom Meister der weiblichen Halbfiguren Quent. Massys und anderen.



Abb. 37. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt, Schloß. (Nach einer Heliogravüre der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Doch gestatten auch viele Fälle eine sichere Behandlung, bei denen an ein Gegenüberstellen von Urbild und Kopie nicht gedacht werden kann. Die lebhaften Erinnerungsbilder eines geschulten Gedächtnisses müssen hier den einen Teil der Vergleichung ersetzen und können in vielen Fällen durch das Heranziehen von Photographien unterstützt werden. Auf diesem Wege kommt z. B. jeder Einsichtige und Unparteiische zu dem Ergebnis, daß Lionardos Madonna in der Felsengrotte im Original im Louvre und nicht etwa in der Nationalgalerie in London hängt, ja daß das Londoner Exemplar dieser Darstellung einfach eine variierte alte Kopie ist, an der Lionardo selbst keinen Anteil hat, und die nicht einmal auf einen seiner besten Schüler bezogen werden kann. Von den zahlreichen übermalten Stellen, gar von den ausgekitteten Partien, wird dabei selbstredend ganz abgesehen (es sind ja ganz ansehnliche Flächen mit späterer Farbe bedeckt, und in die Haare sind rohe Lichter hineingemalt). Aber auch an den gut erhaltenen Partien wird das vermißt, was Lionardos feinen Pinsel auszeichnet. Die Behandlung ist für Lionardo doch zu breit.

Zu beachten sind noch jene Fälle, bei denen auch ein mittelbares Vergleichen mit dem Urbilde nicht möglich ist, ob nun der Kenner noch keine Gelegenheit hatte, das Original zu sehen, oder ob es überhaupt nicht mehr aufzufinden oder gar nicht mehr vorhanden ist. Bei großen Meisterwerken, die zugrunde gegangen sind, ist es freilich durch die Kunstgeschichte jedesmal bekannt, daß sie im Original nicht wiedergefunden werden können (z. B. der Petrus Martyr von Tizian, von welchem Werk sich nur angebrannte Teile erhalten haben, und das Hellersche Altarbild des Dürer, das nur durch eine Kopie überliefert ist), wodurch ein rein objektiver Standpunkt einer Kopie gegenüber gar nicht mehr zu finden ist (höchstens bei solchen angeblichen Kennern, die sich eines „durch alle Fachkenntnisse ungetrübten Urteils“ erfreuen. Altes Bon mot, nicht selten angewendet von Fr. Lippmann). Doch gibt es auch Fälle, in denen auch

wohlunterrichtete Betrachter vom Original nichts wissen. Hier muß die Beurteilung dahin gerichtet sein, zu erkennen, ob das fragliche Bild seiner Malweise nach von dem Meister X. sein kann oder nicht. Paßt die Technik nicht zu X., zwingt uns aber die Komposition dazu, überhaupt den X. für den Erfinder zu halten, so werden wir uns dahin entscheiden, das Bild für eine Kopie nach dem Meister X. anzusehen. Bilder, deren unfreie, mangelhafte oder ungleichmäßige (dort schwache, da gelungene) Ausführung mit einer hohen Vollendung der Komposition in Widerspruch steht, sind in ihrer Originalität höchst verdächtig. (Über Kopien nach alten Meistern von F. Gauermann und G. F. Waldmüller einiges in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. IV.)

Eine überaus große Rolle spielen die Fälschungen und deren Vertrieb im Handel. Wie sehr auch Themis bemüht ist, die Unehrlichen zu erreichen, die neue Bilder für alte ausgeben und um teures Geld verkaufen, so gibt es doch einerseits immer so viele schlechtunterrichtete Sammler, andererseits so geschickte und schlaue Händler, daß all der Betrug, der im Bilderumsatz vorkommt, nur selten ein Nachspiel vor dem Strafrichter findet. Nur hie und da kommen wunderliche Dinge zum Vorschein, wie vor ein paar Jahren in Antwerpen, seither wieder in Brüssel, in München, Berlin, Basel. Daß manche Händler tatsächlich geschickte faustfertige Maler, denen aber die eigenen Phantasieprodukte wenig Erwerb verschaffen würden, in Sold nehmen, um sie im Stile von Meistern aller Richtungen malen zu lassen, ist seit Jahren allbekannt. Auch daß in den ersten Händen, durch die ein solcher Van Goyen, Ruisdael oder Hobbema, ein Rembrandt oder Frans Hals, Lenbach, Corot von gestern geht, die Bilder nicht für alt ausgegeben werden, ist sehr begreiflich, weil ja die Paragraphen drohen, die von Betrug und dessen Bestrafung handeln. Aber geradewegs überraschend ist die Geschicklichkeit, mit der immer neue Situationen erfunden werden, um schließlich die Spur der Herkunft dieser gefälschten Bilder gänzlich zu verwischen und das

widrige Zeug gar noch als Rest von Galerien auszugeben, die dann freilich meist sehr weit vom Verkaufsorte entfernt, am besten in Rußland, man wisse nicht genau, wo, bestanden haben. Jeder Beobachter, der nicht leichtgläubig ist, macht im Bilderhandel viele solche Erfahrungen, von denen manches Unterhaltende, allerdings nicht wissenschaftlich gefestete, bei Eudel in dem Büchlein über die Fälscherkünste zu lesen ist (Le truquage, ins Deutsche übertragen von Bucher. 1903 erschien eine neue französische Ausgabe).

Auch in allerlei anderen Werken ist von Bilderfälschungen die Rede. Sicher wird es jeden Kenner fördern, darüber recht viel zu lesen, etwa bei Horsin Déon, auch bei Lejeune, in Thausings Wiener Kunstbriefen. Es wird ihm auch von Nutzen sein, das Fälschen auf dem Gebiete des Schriftwesens zu verfolgen (vgl. hierzu Wattenbach, Geschichte des Schriftwesens im Mittelalter, 2. Aufl., besonders S. 341 ff., wo ältere Literatur angegeben wird, ferner W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, 5. Aufl., II S. 468 ff., und „Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien“, philos.-hist. Klasse 127. Bd., Harry Breßlau, Urkundenlehre S. 8 ff, und „Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung“ XV. Bd. S. 193 ff.); am meisten wird er aber im beständigen Umgange mit alten und neuen Bildern lernen, die er jedoch nicht hinter putzigem Spiegelglas an einer dunklen Wand, sondern frei vom Rahmen auf einer Staffelei beim Fenster betrachten und studieren muß.

Von seiten der Fälscher geschieht alles Erdenkliche, um ihren Erzeugnissen das Aussehen ehrwürdigen Alters zu geben. Pranges „Schule der Malerei“ (1782) spricht vom „Beschmauchen“ (enfumer) der Gemälde. „Die Bilderhändler“, sagt Prange, „lassen neue Gemälde oft beschmauchen, um ihnen in kurzer Zeit das Alter beyzubringen.“ Künstlicher Schmutz auf Fälschungen sitzt meist ganz locker auf, wogegen die Jahrhunderte alte Patina oft nur mit Lauge oder Ammoniak wegzubringen ist. Auch macht es einen Unterschied im Aussehen, ob der Schmutz aufgestrichen ist oder sich in unendlich

seinen unzähligen Lagen im Laufe der Jahre angesetzt hat. Von künstlichem Wurmstich spricht Köster (1830). Ein solcher Wurmstich ist vom echten nicht schwer zu unterscheiden, da die künstlichen, durch Anschießen hervorgebrachten Gänge fast geradlinig verlaufen und viel gleichmäßiger sind als beim echten Wurmstich, der ja noch dazu häufig das gepulverte Holz als Zeichen der tierischen Tätigkeit im Innern sehen läßt. Auch das wäre übrigens künstlich nachzumachen. Wird ein wirklich altes, wurmstichiges Brett erst zugeschnitten, um darauf etwa einen neuen Raffael oder Perugino zu malen, so legt die Säge die Gänge in einer Weise bloß, die beim Wurmstich in einem frisch zugeschnittenen und dann alt gewordenen Brett nicht vorkommen kann. Wirklichen, echten Wurmstich auf Malbrettern, die ein falsches Bild tragen, gibt es aber auch. Entweder ist ein vollkommen verdorbenes altes Bild als Grundlage genommen worden, um darauf eine betrügliche Kopie oder ein gänzlich falsches Bild zu malen, oder man hat von irgendwoher ein wurmstichiges Brett genommen, ihm auf einer Seite einen neuen Malgrund appliziert und dann ein neues altes Bild darauf gemalt. In solchen Fällen mußte der Fälscher darauf bedacht sein, den neuen Grund (mir kommt ein Fall von dickem schönen neuen Kreidegrund gerade ins Gedächtnis) sorgfältig zu verhüllen. Ringsum wird das Bild mit aufgeleimten Leisten versehen. So kommt es dann unter Glas und Rahmen und geht es oft jahrelang unentlarvt durch allerlei Hände. Dann kommen die gottlosen Kunstgelehrten und finden, daß die neue Malerei z. B. über den alten Wurmstich hinweggestrichen ist, oder daß sonst begründeter Verdacht erregt wird, und machen durch die Enthüllung solcher Fälschungen den Sammler um oft viele Tausende ärmer, die freilich nicht den Kunsthistorikern, sondern den Schwindlern zugute kommen.

Es ist für erfahrene Bilderfreunde erstaunlich, wie sehr bei vielen Sammlern die elegante äußere Erscheinung mancher Fälschungen die vom Händler gewünschte Wirkung tut. Ich könnte Hunderte von Fällen zusammenstellen, in denen die



Abb. 38. Atelierbild von L. Cranach.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien im Verlag von V. A. Heck ebenda.)

glatte Mache, die geschickte Appretur, das vorzügliche Spiegelglas und der vornehme Rahmen auf arglose Käufer bestrickend gewirkt haben, auf dieselben, die für ungerahmte, wenig gepflegte Meisterwerke niemals die mindeste Verwendung hatten.



Abb. 39. Gemälde von Rohrich.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien im Verlag von V. A. Heck ebenda.)

Der Reihe nach ist fast alles gefälscht worden, was je in der Geschichte der Malerei einmal gepriesen war. Daß Winckelmann durch plumpe Nachahmung antiker Gemälde getäuscht wurde, ist oft besprochen. Je nach der vorherrschenden

Nachfrage wurden mittelalterliche Heiligenbilder, Porträte des Quattrocento, Landschaften des 17. Jahrhunderts, Gemälde berühmter Maler aus allen Zeiten nachgemacht. Gerade an die größten Namen der Kunstgeschichte heften sich gewöhnlich ganze Reihen von Nachahmern, deren Werke nicht immer signiert waren, oder es nicht immer geblieben sind. Die bekannte Fälschung von Rohrich, die nur so ganz ungefähr im Stile des älteren Cranach eine vornehme Dame mit ihrem Söhnchen in Halbfiguren zur Darstellung bringt, aber von tadelloser Glätte der Technik ist, hat in mehr als einem Dutzend Exemplaren als echtes Werk Cranachs Eingang in sehr bedeutende Sammlungen gefunden. Wir stellen auf Seite 256 ein Atelierbild des Cranach, eine Halbfigur der Judith aus der Wiener Galerie, dem Rohrichschen Machwerk auf Seite 257 gegenüber.

Sogar in der verkleinerten Nachbildung zeigt sich die Flachheit der Modellierung bei Rohrich im Gegensatz zur runden Frische bei Cranachs Judith. Die Anwendung reichlichen Malgoldes beim Fälscher wäre übrigens schon allein genügend, gegen den Cranachschen Ursprung Zeugnis abzulegen, auch wenn nicht die Inschrift VON LUCKAS MULER in ihrer sprachlichen Fassung und an einer Stelle, wo Namensfertigungen nicht vorzukommen pflegen (auf dem Hute), eine gewisse Heiterkeit bei wohlunterrichteten Kunsthistorikern erregen müßte. Es wurde davon gesprochen, daß es zu diesem Bilde, das Rohrich nach Naglers Angabe mehr als vierzigmal wiederholt haben soll, ein Original des Cranach gebe. Meine bisherigen Erfahrungen sprechen nicht dafür. Auch das angebliche Urbild auf Schloß Falkenstein beim Grafen von Asseburg-Falkenstein hat sich als ein echter Rohrich erwiesen, bei dem es wohl vergeblich sein wird, auch nur die Darstellung auf Cranachs Zeit zu beziehen. Auf verschiedenen Exemplaren kommen verschiedene Jahreszahlen vor, so daß man sich veranlaßt fand, auf eine ganze Reihe von Persönlichkeiten zu raten, wie das schon bei Fr. Schlie im Katalog der Schweriner Galerie erwähnt ist. Schlie war

in der Literatur bewandert und hatte in allerlei Galerien (zu Mainz, Meiningen, München, beim Grafen Harrach zu Wien) andere Exemplare gesehen und bei Nagler und Schuchardt nachgelesen, als er über die Sache sprach.

Ein Exemplar, das auch nachgebildet ist, befand sich ehedem in der Sammlung Spät zu München, damals noch als Cranach (vgl. Hellers Cranach, 2. Aufl., S. 85), ein anderes in der Kesselstadtschen Sammlung zu Mainz, aus der es in die städtische Galerie gelangt sein dürfte, wo noch heute ein Exemplar zu sehen ist (im neuen Katalog schon als Rohrichs Arbeit). Weitere Exemplare befanden sich in der Hamburger Kunsthalle, in der Brera zu Mailand (vgl. hierzu das Repertorium für Kunstwissenschaft) und in vielen Privatsammlungen. Das Exemplar der Harrachschen Galerie ist schon von Waagen in seinem Cranachschen Ursprung angezweifelt worden. 1888 wurde es aus der Galerie entfernt. Im gotischen Hause zu Wörlitz hängt ein weiteres Exemplar (vgl. hierzu die Wiener Zeitung vom 5. Okt. 1889 Nr. 230, Aus Dessau). Eine Abbildung nach einem andern Exemplare findet sich in der Galerie historique de Versailles. Supplément Bd. I. Im Katalog der gräflich Raczynskischen Bildersammlung zu Berlin von 1876 steht ein weiteres Exemplar unter dem Namen Rohrich verzeichnet, ein weiteres (noch als Cranach) 1889 in einem Versteigerungskatalog. Rohrich selbst soll nie die Absicht gehabt haben, jemand zu täuschen. Wir lassen dies dahingestellt sein. Nach Nagler starb (der ältere) Rohrich im Jahre 1818. Unsere Abbildung ist nach dem Bilde der gräflich Harrachschen Galerie in Wien hergestellt.

Ein geschickter Nachahmer, der wohl schon vor den Zeiten Rohrichs gewirkt hat, hat auch den Kopf des dornengekrönten Christus mehrmals in feinster Durchbildung gemalt und dann mit Dürers Monogramm versehen, was ja wohl aus Zerstreutheit geschehen sein wird. Auch diese Fälschung hat viele getäuscht und tut ihre Wirkung noch heute, obwohl sie in der Literatur schon enthüllt ist. Vermutlich war auch das Bild mit dem Dornengekrönten, das 1708 auf einer Amsterdamer Versteigerung vorkam (Hoets Katalogsammlung I S. 114) ein Beispiel verwandter Art, auch wenn es für Rohrich zu früh fällt.

Wohl ebenso bekannt oder auch unbekannt wie die Rohrichschen Bilder sind die eines Hans Hofmann im Stile Albrecht Dürers, die in vielen Galerien, erkannt und unerkannt, zu finden sind. Der Schmerzensmann aus der Moritzkapelle in Nürnberg (jetzt im Germanischen Museum ausgestellt) ist schon

seit Jahren seines Dürerschen Nimbus beraubt worden. Die kleine Halbfigur des Heilands im erzbischöflichen Museum zu Utrecht und dieselbe Darstellung in einer großen holländischen Galerie galten aber bis 1893 noch als echte Werke Dürers. Bei diesen kleinen Christusbildern, die mir auch anderswo untergekommen sind (z. B. vor Jahren in der Sammlung des Wiener Malers Friedrich Roux, wo man das Bildchen und sein Gegenstück mit Maria als Werke des Lukas van Leyden führte), kann man übrigens im Zweifel sein, ob sie nicht von Johann Georg Fischer gemalt sind, der als guter Techniker und geschickter „Kopist" des Dürer bekannt ist. Für die zahlreichen farbigen Kopien nach Dürers Stichen, denen man allenthalben begegnet, haben nicht selten auch J. Chr. Rupprecht und Georg Gärtner d. J. aufzukommen, die freilich mit ihren Kopien vielleicht wirklich keine Täuschung bezweckt haben. Mit Rupprechts Namen oder Monogramm versehene Kopien nach Dürer befinden sich u. a. in Wien und Leipzig. Jeremias Günther (Gunter) ist ebenfalls urkundlich als Dürerkopist nachgewiesen (er war vor 1616 rudolfinischer Hofmaler, vgl. Jahrbuch der kaiserl. öst. Kunstsammlungen XV. Bd. Reg. Nr. 11792). Vor 1613 wird Jobst Harrich mehrmals in dem angedeuteten Zusammenhange erwähnt (hierzu u. a. das Dürerwerk von B. Riehl, Soldans Verlag, und Thausings Dürer, 1. Aufl., S. 142). Dürers Stiche und Bilder sind übrigens überall kopiert worden. Aus späteren Zeiten wird der ältere Beckenkamp als Nachahmer altdeutscher Bilder genannt (bei Niessen im Katalog der Kölner Galerie).

Den eigentlichen Fälschern und Verfälschern ist es in den meisten Fällen darum zu tun, alte Bilder von namhaften Malern, die hoch im Preise stehen, nachzumachen. Daß ihnen hierbei neben der getreuen Wiedergabe des Stiles die Nachahmung der Alterserscheinungen das Wichtigste sein muß, leuchtet sofort ein. Jemandem ein frisches Bild mit noch weicher Farbe und ohne jede Beschädigung frei von jeder Craquelure als einen alten Meister anzuhängen, dürfte selten gelingen. Die Farbe muß also hart gemacht werden, was

durch oftmaliges Übergießen mit Wasser und durch scharfes Erwärmen der Bilder einigermaßen, wenigstens für die obersten Farblagen, zu erreichen ist und was bei den modernen Harztemperabildern rasch und sogar ziemlich gründlich gelingt. Auch Sprünge kann man hervorbringen durch einseitiges Erhitzen, frühes Firnissen auf der noch weichen Oberfläche und allerlei Mittel, die ja von Fall zu Fall je nach dem „Atelier" verschieden sind. Die abgelöste Farbenschicht kann z. B. mit allerlei (falschen) Sprüngen versehen und dann auf einen alten Malgrund gebracht werden, um dann Unvorsichtige zu täuschen. Daß aber bei wirklich jungen Bildern auf keine Weise jene Sprungbildung hervorzubringen ist, wie sie an echten alten Bildern vorkommt, wurde schon im Kapitel über Schäden an den Bildern bemerkt. Ist eine Fälschung einmal 50 oder 60 Jahre alt, so kann sie allerdings (wenn sie nicht durch Backversuche oder ähnliches schon entstellt ist) eine gute Craquelure ansetzen, doch wird es sich gerade dann zeigen, daß der Fälscher entweder nicht mit derselben technischen Sorgfalt oder nicht mit derselben Freiheit vorgegangen ist wie der alte Meister, den er nachgeahmt hat.

Köster sagt 1830 von „den Sprüngelchen": „Man kann sie nicht naturartig entstehen lassen; folglich, je treuer sie nachgeahmt sind, desto besser. Man tut am besten, wenn man sie wirklich einritzt und ihnen nach der Hand durch Einreibung einer Farbe ihre Dunkelheit verleiht." Auch durch genaues Kopieren alter Craquelure mittels malerischer Nachahmung ist eine Täuschung für oberflächliche Betrachtung möglich. Ich fand treffliche Kopien nach alten Gemälden bei einigen Wiener Restauratoren, welche die alten Sprünge mit dem Pinsel nachgeahmt hatten. Lucanus sagt ganz im allgemeinen: „Sprünge durch die Kunst darzustellen hält am schwersten", ohne Anleitungen zu geben, wie man Sprünge hervorbringen oder nachahmen könne. Indes regt sich anderswo schon früh das Bestreben, künstliche Sprünge nicht mit der Hand nachzumachen, sondern durch eine allgemeine vorbereitende Behandlung neuer Gemälde sich selbst bilden zu lassen. Schon

in Hebras Übersetzung des Mériméeschen Handbuches wird ein Experiment dieser Art geschildert: „Man trage nur auf Leinwand eine dicke Lage sikkatives Öl auf. Bald wird dieses an seiner Oberfläche trocken geworden sein. Nun male man auf diese Lage mit Bleiweiß, so wird die Farbe bald einschlagen und um so bälder trocknen, als ein Teil ihres Ölgehaltes sie verläßt, um sich mit dem sikkativen Öl der unteren Lage zu vereinigen. In diesem Zustande wird nun, wenn die Luft warm genug ist, um die Farbe auszudehnen, die weiße Farbenlage springen.“ Daß Risse in den obersten Farbenlagen sehr leicht durch zu frühes Firnissen entstehen, ist zweifellos schon seit Jahrhunderten bekannt. Die Firniscraquelure teilt sich eben der noch weichen Malerei mit (vgl. hierüber auch H. Ludwig, Technik der Ölmalerei II S. 37), was namentlich bei Eiweißfirnis am besten zu beobachten sein soll. Starkes Erwärmen neu gemalter Bilder mit oder ohne Eiweißüberzug führt auch fast ausnahmslos zu Sprungbildungen. Meist sind es aber Formen, die an alten Gemälden nie beobachtet worden sind. Auch die künstlichen Sprungbildungen, die 1893 auf der Münchener Ausstellung für rationelle Malverfahren zu sehen waren, konnten mit Bestimmtheit als moderne Erscheinungen erkannt werden. Als Bedingung für solche neue Sprungbildung war in einem Falle angegeben: „Der Ölgrund war nicht ausgetrocknet, als schon wieder darauf gemalt wurde.“ In einem andern Falle war der zwar trockene, aber glatte, eingeölte Grund der Sprungbildung günstig.

Das Verfälschen von Bildern, das noch zu besprechen ist, geschieht am häufigsten durch geschickte teilweise Übermalungen alter geringwertiger Bilder, auf denen eine etwa vorhandene alte Signatur unkenntlich gemacht (leider oft abgeschabt) und auf welche schließlich die neue Signatur eines Malers von klingendem Namen aufgesetzt wird. Falsche Signaturen, die nur oberflächlich auf einem Bilde aufliegen, sind meist rasch und mit Bestimmtheit in ihrer Lügenhaftigkeit durchschaut, wenn man Gelegenheit hat, das Bild so zu drehen, daß es spiegelt, wobei die falsche Signatur sowie alle übrigen ober-

flächlich aufgesetzten Pinselstriche im Glanz einen deutlichen Unterschied von der übrigen Fläche aufweisen. Frischer Firnisüberzug maskiert die neuen Striche einige Zeit, aber nicht lange. Zudem gehen die Striche einer solchen Signatur über alle Craquelure gleichmäßig hinweg. Das letzterwähnte Merkmal kommt auch jenen falschen Signaturen zu, die einem geputzten alten Bilde, man möchte sagen, ins Fleisch gemalt sind, d. h. die unmittelbar auf der alten Farbe aufliegen. Daß man die Züge der alten Craquelure durch die neu aufgesetzte Signatur fortzusetzen vermag, ist sicher. Ein geübtes scharfes Auge wird übrigens auch hier den Schwindel durchschauen. Unangenehm für eine sichere Beurteilung sind die alt aufgemalten falschen Signaturen und Jahreszahlen, die schon mit dem Bilde zugleich auf natürlichem Wege Sprünge angesetzt, also die Verfälschungen, die schon etwa 50 oder viel mehr Jahre überdauert haben. Ein Fall von besonderer Bedeutung ist folgender. In der Jakobsenschen Sammlung zu Kopenhagen befindet sich ein Doppelbildnis (deutscher Herr und ein Knabe), das man nach den Kostümen und der Malweise in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts setzen muß. Die Hände sind so behandelt, wie an Neufchâtels Neudörferbildnis in München. Die Farbenskala gehört ebenfalls ganz in die Nähe des genannten Malers, der seit 1561 in Nürnberg lebte und nach 1590 gestorben ist. Nun findet man aber die Jahreszahl 1520 auf dem Bilde. Das macht stutzig. Ich schaute genau und wiederholt. Das Bild ist ja doch alt und sicher keine Fälschung. Auch die Inschrift ÆTATIS SVÆ · 41 · AN° 15ZO weist nichts Verdächtiges auf, wenigstens bis zur Jahreszahl. Die Sprungbildung ist die gleiche, wie sie auf anderen Leinwandbildern aus ungefähr der Zeit vorkommt. Aber da mitten in der Jahreszahl ist die Craquelure eine andere. Sie ist unten in der Z (2) stellenweise verdeckt, undeutlich. Der obere Winkel der Z ist alt und echt. Nicht so der untere. Hier ist vor Zeiten aus einer 7 eine Z gemacht worden durch Hinzumalen eines unteren Querstriches. Man dachte wohl, daß ein Bild aus dem Jahre 1520 wertvoller sei, als eins von

1570. Ein genaues Studium der Sprünge aus der Nähe belehrt aber darüber, daß eine Verfälschung vorliegt.

Ein Versuchen mittels Putzwassers ist bei der Beurteilung von Signaturen meistens überflüssig, daher nur selten und mit großer Vorsicht anzuwenden. Eine falsche Bezeichnung, die so oberflächlich sitzt und so weich ist, daß sie rasch und ohne Schaden für das Bild mittels Putzwassers zu entfernen ist, läßt sich auch mit dem Auge als nicht authentisch erkennen. Ist die falsche Signatur aber einmal etwa 100 oder 200 Jahre alt, so unterscheidet sie sich in ihrer Löslichkeit überhaupt nicht mehr wesentlich von der alten Malerei, auf der sie aufliegt. Dabei sehe ich ohnedies davon ab, daß gewöhnliches Putzwasser überhaupt nicht geeignet ist, falsche Signaturen abzuwaschen, die in Eiweißtempera aufgemalt und mit Firnis oder Ölfarbe nur übergangen sind. Ich will die vielen Galerien nicht mit Namen nennen, in denen durch alberne Putzversuche an den Signaturen wertvolle Bilder ernstlich geschädigt wurden. Es hat sich gezeigt, daß auch die echten alten Signaturen mitsamt ihrer Umgebung verschwinden, wenn man nur lange genug putzt.

Versäumen wir es nicht, von den eingekratzten Signaturen zu reden, die eine Zeitlang recht schwungvoll hergestellt worden sind und viele Galeriebilder verunstalten. In diesen Fällen ist ein falsches Monogramm aus der alten Farbe ausgegraben und dann mit (dunkler) Ölfarbe ausgefüllt worden, damit ein auffallendes Relief der gefälschten Unterschrift vermieden werde. Am gewöhnlichsten sind die, welche einfach auf die Fläche gesetzt sind. Um sie als falsch zu erkennen, ist es von großem Wert, wenn auch nicht immer ausschlaggebend, sich an die paläographische Kritik zu wenden, also an die Vergleichung der Schriftzüge auf dem fraglichen Bilde mit Schriftzügen desselben Malers auf anderen Bildern, deren Echtheit nicht angezweifelt werden kann. Schriftzüge mit der Feder, etwa aus Urkunden, können begreiflicherweise zur Vergleichung mit den Zügen des Pinsels nicht herangezogen werden. Da die Fälscher sicher meist keine geschulten Paläo-

graphen sind, werden sie sich häufig bei dem Erfassen des Schriftcharakters irgendeine auffallende Blöße geben, die zur Entdeckung des Betruges beitragen kann. Nicht selten verfehlt der Verfälscher auch die Stelle, an welcher die Signaturen eines bestimmten Meisters gewöhnlich stehen. Denn nicht immer sind es die unteren Ecken, an denen die Maler ihr Zeichen angebracht haben. Wo es Architektur auf den Bildern gibt, ist häufig diese die Trägerin der Namensfertigung, sei es an einem Architrav oder an einer Plinthe oder an einem Basement. J. Ochtervelt bevorzugte den Türsturz. Ich habe vor Jahren im Mauritshuis im Haag die früher übersehene Signatur des Ochtervelt an der Stelle aufgefunden, wo ich sie nach Analogien suchen mußte. Auch an Figuren gibt es Signaturen. Sebastian Vrancx wählte z. B. die rundeste Partie der Pferde. Ich kenne ein Bild des Lievin Méhus, das auf einem Rind monogrammiert ist. Dies nur einige Beispiele.

Signaturen auf der Hinterseite von Gemälden sind selten von der Hand des Künstlers selbst, sehr häufig aber von alter redlicher Hand und deshalb unter Umständen zu beachten, worüber schon Burtins Traité (I 304) sich geäußert hat. Ob glaubwürdig oder nicht, ist bei solchen Signaturen oft ungemein schwer zu sagen. Das 18. Jahrhundert kennt viele alte Signaturen auf der Kehrseite.

Bei Signaturen, die in unredlicher Absicht auf die Vorderseite aufgemalt sind, ist die Orthographie der Künstlernamen von den Fälschern häufig dann verfehlt worden, wenn der Name einer fremden Sprache angehörte, die dem Bilderverbesserer nicht geläufig war. In Frankreich und Süddeutschland z. B. ist die Kenntnis der Tatsache nicht sehr verbreitet, daß im Holländischen y oder ij wie ei ausgesprochen wird, wonach gelegentlich i für ij geschrieben wurde. Wie rasch sich bei der Schreibung all der vielen Künstlernamen Mißverständnisse ergeben, dafür sind unzählige Beispiele in Büchern und rasch hergestellten Katalogen zu finden. Philippe de Champaigne wurde in Italien gelegentlich als Filippo

Van Campagne katalogisiert. In der Pinacoteca zu Vicenza fand ich Gianfitti statt Jan Fyt. In Süddeutschland ist Schneyers für Sneyers und Sneyders in alten Inventaren geradezu gewöhnlich. Bei Pernety (im Dictionnaire S. 222) finde ich Van-Auisum für Van Huysum. Bei Lebrun (in der Galerie des peintres 1792) Walkenburg für Valkenborch, Vandick für Van Dyck, Vinants und Winants für Wynants. Lejeune schreibt Vyck statt Wyck. Descamps ist in seiner Vie des peintres mit den Künstlernamen nicht immer glücklich gewesen. So läßt er z. B. Al drucken neben Hal (Bd. IV 1764 S. VII), de Brie statt de Brey (II 1754 S. 101). Wantol statt Van Tol kommt auf französischen Stichen vor. In einem alten französischen Inventar steht Van Dreden für Van der Heyden (vgl. Engerand, Inventaire des tablaux du roy II S. 564). Die Kataloge der Versteigerung aus dem Nachlaß des Duc de Choiseul (Paris 1772 und 1786) schreiben Sgutz statt Schütz und Stalbein statt Stalbemt. Aus Berckheyde ist im Catalogue der Galerie Fesch (Rom 1841) ein Bovelyeyde geworden (Nr. 63). Nach der englischen Aussprache wurde Steenwyck gelegentlich Stanwick geschrieben (z. B. im Katalog der Sammlung Peter Lelys), und in einem großen englischen Katalog steht Varelst statt Verelst. Ähnlich verschriebene Namen finden sich auf Verfälschungen oder ganz falschen Bildern sehr häufig.

Die echte Signatur wird bei Verfälschungen entweder so dick übermalt, daß sie vollkommen verdeckt und unsichtbar ist, oder ausgekratzt, wonach wieder die Übermalung die Spuren verwischt. In solchen Fällen führt allerdings das Putzwasser zur Entdeckung des Schwindels. Der Fälscher verbirgt begreiflicherweise immer nur Signaturen von Meistern, die nicht hoch im Preise stehen, um einen großen Namen dafür nennen zu können. Bei alten Bildern minderen Ranges sind nicht selten auch die Züge eines alten Monogrammes oder einer alten vollen Bezeichnung mit herangezogen, um die neue daraus zu bilden. Von einem signierten Haensbergen, der auf Poelenburg umgefälscht war, habe ich vor

Jahren in der Chronique des arts und später unter Beifügung von Abbildungen in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Mitteilung gemacht, an anderer Stelle von einem Cuylenborch, dessen Signatur in Poelenborch geändert worden war. Der seltene van der Heecken ist auf Pieter de Hooch umgefälscht worden. Viele andere Fälle könnten angereiht werden. Meist bleibt bei diesem Fälscherkniff das Bild selbst im wesentlichen unverdorben, der Fälscher sucht innerhalb der gleichen Kunstrichtung einfach einen teuren Meister für einen billigen hinzuschreiben, die aber beide stilverwandt sind. Bei gewaltsamen Umtaufen mußte aber nicht selten ein großer Teil des Bildes übermalt werden, um den neuen Namen einigermaßen annehmbar erscheinen zu lassen. Je größer der Abstand des wirklich alten Bildes im Kunstwert von der Malweise des Meisters, der vorgetäuscht werden sollte, desto ausgedehnter und notwendiger waren die Übermalungen. Jul. Schnorr v. Carolsfeld erzählt in einem Briefe vom Jahre 1818 aus Florenz, daß dort eine ganze Werkstätte zur Verfertigung überschmierter Bilder in Betrieb war, und das hauptsächlich, um der Nachfrage des deutschen Kunsthandels genügen zu können, der dann freilich neben verputzten und retuschierten Werken von wirklich bedeutenden Künstlern auch „verfälschte Werke und verfälschte Namen“ geliefert erhielt. Auch heute ist es in Rom, Florenz, Venedig nicht viel besser. Gewissenhafte, ehrliche Restauratoren sind allenthalben eine Seltenheit; Morelli will sogar ihre Existenz gänzlich leugnen. Gar so schlimm steht die Sache gewiß nicht.

In den Zusammenhang der Verfälschungen gehört es auch, zu besprechen, daß Bildnissen unbekannter Personen, also von geringerem Interesse der Darstellung, durch aufgemalte Wappen oder Namen eine Bedeutung verschafft wird, die ihnen ursprünglich nicht zukam. Sind die aufgemalten Wappen dann einmal alt geworden, so täuschen sie wohl auch. In der Stuttgarter Galerie hingen zwei solche Porträte (Nr. 517 und 526)*), die angeblich den Ulmer Pa-

*) Meines Wissens sind sie jetzt ausgeschieden.

trizier Ehinger und seine Frau darstellen, deren Wappen, auf den Bildern zu sehen, erst nachträglich aufgemalt worden ist. Die Jahreszahl dabei, 1523, ist augenscheinlich verfälscht oder ganz falsch, denn die Tracht der beiden dargestellten Unbekannten weist zwingend auf eine viel spätere Zeit. Beide Bilder sind um 1600 frühestens gemalt, wie ich schon vor Jahren nachgewiesen habe.

Ein ähnlicher Fall, bei welchem der Katalog aber die Andeutung macht, daß er den Wappen nicht glaubt, ist im Rijksmuseum zu Amsterdam gegeben. Nr. 586 f. (neu Nr. 231 f.) sind ebenfalls Bildnisse von Mann und Frau und werden ziemlich zutreffend vom Katalog im allgemeinen als niederländische Malereien um 1630 bezeichnet. Die Wappen, die auf Jan Pietersz. Snoeck und dessen Frau hindeuten, sind später aufgemalt, dagegen fand ich auf dem einen der Bildnisse (Nr. 587) rechts oben die alte Inschrift Aetatis suae 37 Anno 1633. Auch das Wappen auf dem B. Bruyn in Pommersfelden gehört hierher.

Ein betrügerischer Vorgang, der erörtert werden muß, besteht auch in der Ausschmückung alter, guter, aber einfach gehaltener Bilder durch neue Zutaten. Meist sind es Figuren, die eine schlichte Landschaft aufzuputzen haben, um einen höheren Verkaufspreis zu erschwindeln. Schon Rob. Griffier war solcher Verfälschungen wegen berüchtigt und verscherzte sich dadurch alle Achtung und alles Vertrauen in Amsterdam. Dies erzählt Van Gool in der Nieuwen Schouburg (II 1751 S. 141 f.), wo auch des besonderen mitgeteilt wird, daß Griffier in Ruisdaelsche Landschaften Pferde im Stil des Wouwerman hineingemalt hat.

Ein Mittelding zwischen Kopien und Fälschungen sind solche Bilder, die einzelne Stücke aus alten Gemälden wiedergeben, aber in einer solchen Vereinigung und Vermengung, daß neue Kompositionen gebildet werden. In Italien nennt man solches Zeug: pasticcio. „Wir besitzen eine Menge Landschaften, unter welchen der Name Vernet steht und worin die auffallendsten und lächerlichsten Fehler wider die Per-

spektive vorkommen . . . man lasse sich nicht irremachen. Augsburger und andere Stümper stoppelten aus Vernets echten Werken einzelne Partien zusammen, machten neue Landschaften daraus und setzten mit der ihnen eigenen Frechheit unter dieses Flickwerk: Vernet pinxit." So lesen wir in einer Note von J. H. Meynier in dessen deutscher Übersetzung des Buches über malerische Perspektive von P. H. Valenciennes (1803). Ein kopiertes Stück aus einem echten Loutherbourg begegnete mir als angeblich authentischer Loutherbourg im Wiener Kunsthandel. Melchior d'Hondecoeter scheint ein beliebtes Ziel von derartigen einträglichen Scherzen zu sein. Beliebte Figuren aus berühmten Bildern großer Italiener finden sich nicht selten in flüchtigen Kopien, die dann als Skizzen zu den berühmten Bildern ausgegeben werden.

Der Natur der Sache nach ziemlich jung sind Bilderfälschungen, die auf Grundlage von Photographien und Farbendrucken durch Übermalungen hergestellt werden. An der Grenze der Unanständigkeit stehen schon die sog. Linographien, wenn sie als Ölgemälde verkauft werden. Sie sind bemalte Photographien auf Leinwandgrund. Auch Silberkopien auf Papier werden benutzt, um Ölbilder vorzutäuschen. So fand ich solche Photos auf Holz aufgeklebt, jedoch so, daß der Papierrand gut maskiert war. Zahlreiche Stellen waren mit Ölfarbe, Trockenmitteln und Mischtempera übermalt. Dann wurde offenbar gebacken. In den hellen pastosen Partien gab es leidlich gelungene Sprünge. Verräterisch aber waren freigebliebene Stellen von Silbersalz, die Oberflächlichkeit der Sprünge, die nur bis zum Papiere reichten, und die auffallende Ungleichmäßigkeit der Rißbildung.

Den Fälschungen im Wesen nahe verwandt sind jene absichtlich falschen Benennungen von Gemälden, die im Kunsthandel eine leider sehr große Rolle spielen. Schmirazzo wird als Guido Reni oder Annibale Carracci vorgeführt, Van der Croute als Rembrandt, um nur Andeutungen zu machen. Hier gibt es alle erdenklichen Abstufungen von den verschämten falschen Benennungen, bei denen immer noch ein wenig Irrtum

neben der Absicht, zu täuschen, möglich ist, bis zu den frechsten Diagnosen, die nur von den arglosesten Käufern geglaubt werden. Nicht immer sind es aber auffallende Mißgriffe in der Benennung, die den Käufer stutzig und vorsichtig machen müssen. Sogar bei Namen minderen Ranges denke man stets daran, daß es noch geringere gibt als die, welche im Handel genannt wurden, und daß sogar schwache, unbedeutende Bilder von Dilettanten kopiert worden sind. Auch solches Zeug kommt auf den Markt.

Im Text wurde schon einige Literatur zu den Bilderfälschungen genannt. Ich füge noch hinzu, daß Bilderfälschungen verschiedener Art besprochen sind in Sirets Le journal des beaux-arts XXVI S. 14, 20, 73 f. Zu gefälschten Corots vgl. Eudels Le truquage, ferner Chronique des arts et de la curiosité 1900 S. 46; Truillebert war einer der besten Nachahmer Corots; zu den Lenbachfälschungen von 1895 ungezählte Tagesblätter und Beilage zur Münchener Allg. Ztg. 1895 Nr. 322; zu Courbetfälschungen Beckerts Antiquitätenzeitung 1895 S. 324 und 404. Über gefälschte Meissoniers äußert sich u. a. Le Journal des arts 1898 Nr. 44. Ein Rechtsstreit um einen falschen Bastien-Lepage machte im Februar 1896 Aufsehen (vgl. u. a. Frankfurter Zeitung vom 29. Februar 1896). Von Zeit zu Zeit haben fast alle Kunstblätter Nachrichten über auffallende wirkliche oder eingebildete Fälschungen gebracht; z. B. Lützow-Seemanns Kunstchronik 1887 S. 676 (Th. Levin), ferner Kunstchronik N. F. VII Sp. 148, X Sp. 74 und XI Sp. 445 f. Eine nahezu unübersehbare Literatur, die nicht selten auch falsche Bilder streift, wurde veranlaßt durch die Rachumowskysche „Tiara des Saitaphernes" und ihren Ankauf für den Louvre, eine Angelegenheit, an der Hunderte von Tagesblättern teilgenommen haben. Zieht man die Grenzen etwas weiter, so müssen auch die Zeitschriften für klassische Archäologie und über Kunstgewerbe herangezogen werden, sowie die Arbeiten von Jul. Lessing und Furtwängler. Von falschen Signaturen auf Bildern handelte Ris-Paquots Guide pratique S. 1 ff., ferner Chronique des arts et de la curiosité 1898 S. 130 und 203 f. Zu beachten auch Repertorium für Kunstwissenschaft X S. 48, Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1895 Nr. 268 und 322, 1898 Nr. 268 und 284, 1900 Nr. 151. Neue freie Presse 30. Mai (Friedrich Schütz) und 22. April 1903 (Eudel). Illustr. Wiener Extrablatt 9. April 1903. Wiener Fremdenblatt vom 26. November 1902. Allgemeine grundsätzliche wertvolle Mitteilungen mit rechtskundigen Erörterungen über Fälschungen bei Günther Koch: Kunstwerke und Bücher am Markt (1915).

4. Abschätzung des Preises.

Unter dem Preise eines Gemäldes kann man den Marktpreis oder den ursprünglichen Preis verstehen. Bei einem Kunstwerke, einem Gemälde von einem „ursprünglichen Preise" zu reden, also von einem Preise, der den „Produktionskosten" entspricht, scheint zunächst eine Barbarei zu sein. Liegt doch das Wesen der Kunst darin, das Materielle gleichsam zu vergeistigen und in eine ideale Höhe emporzuheben, für welche „Produktionskosten" nur Nebensache sind, kann man doch die Arbeitsleistung des echten wahren Künstlers nicht mit der Arbeit des Tagelöhners, kaum mit der geistigen Arbeit des Durchschnittsmenschen auf eine Stufe stellen. Wir müssen gewiß zugeben, daß es sehr prosaisch ist, den Preis eines trefflichen Bildes in dem Sinne zu erörtern, daß darin die Produktionskosten, also Ausgaben für die Lehrzeit, für Materialien, für Ateliermiete, Bestreitung des Lebensunterhaltes, Versendung und Ähnliches verrechnet erscheinen. Für die Kunstphilosophie und die Kunstgeschichte wird der ursprüngliche Preis auch nur von geringer Bedeutung sein, von geringster für den modernen Handel mit alten Gemälden, bei denen die Herstellungskosten längst verschmerzt, vergessen sind. Auch der Materialwert kommt bei alten Bildern nur höchst selten in Frage, etwa nur dann, wenn auf Silberplättchen oder vergoldete Kupferplatten gemalt ist. Der Wert von Holz, Leinwand, Farbe, Firnis ist verschwindend neben dem Kunstwert.*) Darum läßt Gutzkow im „Uriel Acosta" den Van der Straten fragen: „Was sprecht Ihr nur vom Preise eines Bildes? ... Was man an einem Bilde bezahlt, ist nicht die Farbe, nicht

*) Hierzu im allgemeinen Jul. Lessing, Was ist ein altes Kunstwerk wert S. 9 ff. und Lützow, Kunstchronik Neue Folge VII Nr. 21 (Frimmel).

die Leinwand . . ." Der lebende Maler allerdings steht vor der unabweislichen Tatsache, daß alle diese Rubriken für ihn sehr wichtig sind. Der Maler mußte gewöhnlich einen Lehrer bezahlen, er muß leben, muß sich gutes Material verschaffen, künstlerische Anregung suchen, er verbraucht Nervenarbeit und Gehirntätigkeit. Während der jüngst verflossenen Jahre haben wir es mit angesehen, wie neben den Lebensmitteln auch die verschiedenartigen Stoffe, die ein Maler in seiner Kunstübung benötigt, geradezu phantastisch teuer geworden sind. Die Maler werden sich also mit dem ursprünglichen Preise auseinandersetzen müssen. Der Gemäldekunde fällt es aber nicht zu, all diese heiklen Fragen zu erörtern, die damit zusammenhängen. Viel näher liegt es ihr, dem Marktpreise ihre Aufmerksamkeit zu widmen und diesen nach volkswirtschaftlichen Grundsätzen zu betrachten. Was man gemeinhin unter Gemäldepreis versteht, ist ja ohnedies nicht viel anderes als der Marktpreis. Bei Malern, die zwar Gutes hervorbringen, aber noch keinen Namen haben, ist gewöhnlich die „Intensität des Angebotes" sehr groß, die Nachfrage dagegen anfangs gleich null, später erst zunehmend. Der Maler von Ruf aber, der mit Aufträgen überhäuft ist und oft schon flüchtig schafft, steht ohne jede oder mit sehr geringer „Verkaufsdringlichkeit" und mit wenig umfangreichem Angebot einer intensiven und umfangreichen Nachfrage gegenüber. Eine Umschreibung ist dies jener bekannten Erscheinung, daß gute Bilder von jungen Talenten noch billig, und minderwertige von langlebigen berühmten Künstlern sehr teuer zu sein pflegen. „Der Anfänger darf seine Forderungen nicht hoch spannen." Dies wird z. B. betont durch Jos. v. Sonnenfels in seiner Schrift „Vom Verdienste des Porträtmalers" (1768), dies wird allen jenen verständlich, die bei noch geringen künstlerischen Erfolgen große Preise auf ihre Bilder gesetzt haben und deshalb ihre Arbeiten nicht verkaufen. Denn der Marktpreis ergibt sich aus Angebot und Nachfrage. Freilich wird bei Gemälden, wie auch sonst, die Bildung des Marktpreises nicht selten gewaltsam beeinflußt, doch tritt eine solche

Beeinflussung meist erst dann auf, wenn die Bilder eines Künstlers doch schon eine gewisse Anerkennung gefunden haben. Ein junger Maler muß zum mindesten schon einige Bilder an einen findigen Kunsthändler verkauft haben, bevor dieser ein Interesse daran hat, einen verhältnismäßig hohen Marktpreis für die Werke des jungen Talentes hervorzurufen. Ob nun gewaltsam von einzelnen hinaufgeschraubt oder nach ruhiger, gerechter Abschätzung durch mehrere, durch viele zwanglos gebildet, ist der Marktpreis eine Sache, mit der man sich abfinden muß. So sicher zu umschreiben wie bei Naturerzeugnissen, bei handwerklich oder fabrikmäßig hergestellten Produkten kann freilich der Marktpreis der Kunstwerke nicht sein. Ein Hauptfaktor bei dieser Rechnung ist ja der künstlerische Wert, der sich nicht in Zahlen fassen läßt, der Wert ferner, der vom jeweiligen Geschmack des einzelnen Käufers oder einer Gruppe von Käufern zwingend beeinflußt wird. Überdies schwankt ja auch bei der gewöhnlichsten Ware der Preis wie die Oberfläche im Wasserstandsglas eines geheizten Dampfkessels. Von Möbelbildern abgesehen, deren „zwölf auf ein Dutzend" gehen, ist jedes Bild eine Art Unikum, eine Erscheinung, an die man nicht mit denselben Maßstäben herankommen kann wie an rohe Seide, Weizen, Bier. Immerhin haben die Gemälde eines und desselben Malers untereinander so viel Gemeinsames, daß eine gewisse Analogie mit anderen Gegenständen des Handels nicht zu verkennen ist.*) Sehr fruchtbare Meister und Ateliers (z. B. die Maler der Familie Francken, J. C. Droochsloot, die Bassanos, Lukas Cranach der Ältere und viele andere) brachten neben wenigen ausgezeichneten Meisterwerken so viel Mittelgut und gelegentlich so viele Schulwiederholungen desselben Gegenstands auf den

*) In diesem Sinne ist es ohne Zweifel zu nehmen, wenn E. v. Hartmann (Ästhetik II S. 6) die Schönheit der Gemälde mit der Süße des Zuckers vergleicht. Immerhin möchte ich daran erinnern, daß Nahrungsmittel beim Gebrauch zugleich verbraucht werden, was beim Kunstwerk nicht der Fall ist. Ein passenderer Gegenstand zur Vergleichung wäre der schmucklose Spiegel, von dem nichts weggenommen, der nicht verändert wird, wenn man ihn gebraucht, wie Gemälde, die durch die Betrachtung oder den Genuß gleichfalls unverbraucht bleiben (vgl. hierzu meinen Artikel „Schwankungen der Bilderpreise" in Lützows Kunstchronik Neue Folge VII Nr. 21).

Markt, daß man Bilder solcher Art recht wohl mit Waren im gewöhnlichen Sinne vergleichen kann. Zudem verschwimmen die Grenzen des Künstlerischen, Handwerklichen, Fabrikmäßigen immer mehr, je näher man an sie heranzukommen meint. Das Aufstellen von bestimmten künstlichen Scheidewänden zwischen der „hohen Kunst“ und der Kunstindustrie ist immer nur vom Standpunkte der bequemen Redensart aus, nie aber von der Kunsttheorie aus zu rechtfertigen. Ja sogar zwischen hoher Kunst und Fabrikation von Kunstgegenständen läßt sich nur auf gezwungene Weise eine bestimmte Schranke aufrichten insofern, als die reine Fabrikation fast Gleiches unzählige Male wiederholt, wogegen die Kunst bei jedem Werke wieder neu schöpferisch auftritt. Aber die Fabrikation von Kunstgegenständen hängt doch auch jedesmal mit einem Akt künstlerischen Schaffens zusammen, und Spuren künstlerischer Tätigkeit sind bald irgendwo nachzuweisen. So ist allerdings die anscheinend sichere Grenze wieder verwischt, wenn man den fertigen Kunstgegenstand als solchen betrachtet. Ein letzter Rest künstlerischer Bildung oder der Anfang einer solchen steckt ja auch im einfachen Knopf, ja im Vorsatzpapier, im Schutzblatt, nur ist hier der Gebrauchswert ein ungleich größerer als der nahezu verschwindende künstlerische, ideale Wert. Oder, wenn ein Maler sein Kunstprodukt in Farbendruck vervielfältigen läßt, in photochemischer Nachbildung in den Handel bringt, haben wir dann nicht eine ganz legitime Ehe zwischen hoher Kunst und Fabrikat vor uns? Bei dem, was wir kunstgewerbliche Erzeugnisse zu nennen pflegen, soll der Gebrauchswert ein bedeutender sein, neben dem künstlerischen.*) Der Übergänge zur „hohen Kunst“, die angeblich nur einen idealen Wert und gar keinen Gebrauchswert haben soll, gibt es aber so viele, daß es Geschmackssache ist, wo man die Grenzlinie ziehen will. Den

*) Aus einer Rundfrage von Hermann Hirschwald in Berlin ergab sich 1904 folgendes: „Ein Gegenstand des Gewerbes ist als kunstgewerblich zu bezeichnen, wenn demselben künstlerische, d. h. individuelle Konzeption zugrunde liegt“ („Deutsche Kunst und Dekoration“ Sept. 1904). Ich wäre dafür, weniger bestimmte Grenzen zu ziehen und als Kunstgewerbe nur eine gewerbsmäßig vervielfältigte oder gewerbsmäßig ausgenutzte Kunst zu bezeichnen.

Gebrauchswert von Altartafeln kann vernünftigerweise niemand in Abrede stellen. Gehören nun Altarblätter eines Tizian, eines Bellini, eines Dürer deshalb nicht zur hohen Kunst, weil sie für einen bestimmten Gebrauchszweck, für den Gottesdienst, gemalt worden sind? Bilder der verschiedensten Art dagegen, die ohne jede kunstgewerbliche Absicht entstanden sind, würden unter Umständen nirgends besser passen denn als Füllungen von Möbeln oder als Einsätze im Getäfel oder gar zum Einwickeln von Paketen, und wohl mancher hat die niedrige Taxierung schlechter Bilder so übertrieben, daß er Maler letzter Ordnung als Leinwandverderber hingestellt hat. Wollen wir aufrichtig sein, so müssen wir auch den edelsten Bildern einen gewissen Gebrauchswert beimessen, da sie nicht ihres Vorhandenseins wegen überhaupt geschätzt werden, sondern deshalb, weil wir sie an die Wände unserer Wohnungen, Galerien, Ausstellungen hängen oder auf eine Staffelei bringen, um sie zu betrachten und zu genießen, ja sogar um für sie Eintrittsgeld einzuheben, um sie also zu gebrauchen. Die äußersten Punkte der ganzen Reihe, hier das Fabrikat, etwa der Knopf, das Schutzblatt, das aufpatronierte Muster, dort das beinahe interesselos entstandene Kunstwerk, etwa Raffaels Transfiguration, sind freilich starke Gegensätze, doch handelt es sich ja meist im Kunsthandel um Dinge, die den mittleren Zonen angehören, die recht oft neben den idealen Merkmalen der hohen Kunst gar deutliche Kennzeichen des Fabrikats oder der handwerklichen Herstellung an sich tragen, und die zu einem bestimmten Gebrauche gekauft werden. Bekehren wir uns also lieber zu der Auffassung, wie sie Eitelberger gelehrt hat, daß es zwar einen recht auffallenden Unterschied zwischen hoher Kunst im Sinne von vorzüglicher Leistung und niedriger Kunst im Sinne von schlechtem Machwerk gibt, aber keine bestimmbare Grenze zwischen hoher Kunst und Kunstgewerbe. Jakob von Falke äußerte sich ungefähr in derselben Weise.

Der Marktpreis von Gemälden richtet sich einmal von seiten der Ware nach dem Alter, nach der Güte, nach dem

Autor sowie nach der Seltenheit und Häufigkeit der erwähnten Kategorien, dann von seiten der Käufer nach dem jeweiligen allgemeinen Wohlstande, nach der herrschenden Geschmacksrichtung. Noch andere Bedingungen für die Bildung des Marktpreises liegen in der Wahl der Zeit und des Ortes, an dem verkauft werden soll. Einigen der angedeuteten Punkte wollen wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Dem Ausdruck Alter kann man in unserem Falle verschiedenen Sinn unterlegen, etwa den des geschichtlichen Interesses am Alten oder den der Gebrechlichkeit des Alters. Jul. Lessing meint, das Alter entwerte eher einen Gegenstand. Alte Bilder sind durchschnittlich billiger als moderne. Zeit und Örtlichkeit sind für den Preis von größter Bedeutung. Eine kleine Provinzstadt kann nicht dieselben Bilderpreise beanspruchen wie die viel gesuchten Auktionsstätten in den Zentren. Viele Händler verfügen sich des Sommers in die Badeorte, wogegen der Winter in der Stadt mehr Absatz verspricht. Auch wird ein Bild besser bezahlt, wenn es aus berühmten Sammlungen stammt, als eines von dunkler Herkunft.

Die Güte der Gemälde, ihr künstlerischer Wert ist, wie auf der Hand liegt, der wichtigste Faktor, aber nicht der einzig bestimmende für den Marktpreis. Dieser Gedanke ist längst ausgesprochen worden, spätestens schon bei Abbé Laugier (1771 in der Manière de bien juger des ouvrages de peinture): Le prix des tableaux n'est point du tout correspondant à leur mérite . . . Es kommen gar sehr auch die steigende Seltenheit der Werke einzelner Meister in Betracht und das Zunehmen der Begehrenden, Umstände und Bedingungen, von denen die Gemäldekunde ebenfalls schon Notiz genommen hat. Noch weniger neu und schon vielfach erörtert ist die Einwirkung der Mode auf die Gemäldepreise. Eine hohe, einflußreiche Persönlichkeit bevorzugt z. B. gelegentlich einen Maler von geringer Begabung. Er wird modern, hat alle Hände voll zu tun und läßt sich gut zahlen. Der Wechsel der allgemeinen Geschmacksrichtung, die Mode, ist kaum minder wichtig als Faktor bei der Bildung der Gemäldepreise.

Die Summen, die man heute für die Tafeln der Quattrocentisten zahlt, wären vor hundert Jahren für Wahnsinn gehalten worden. Ein Kopf von Franc. Francia war 1698 in der Galerie Ranuzzi zu Bologna wenig mehr als 7 Lire wert, (nach Campori) ein Sebastian desselben Meisters nur 60 Lire. Heute würde man fast den vieltausendfachen Preis dafür zahlen. An Francesco Goya und Guardi, Zuccarelli, Al. Magnasco (Lissandrino) findet man in neuerer Zeit Geschmack, nachdem sie lange über die Achsel angesehen waren. Van Goyen ist erst in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts in Mode gekommen. Der Geschmack für Rembrandt zieht allmählich immer weitere Kreise. Um 1800 bevorzugte man noch die Feinmalerei. Der Amsterdamer Sammler Van Goll bezahlte damals für zwei Aquarelle von Jan v. Huysum 7000 holl. Gulden (nach Sierstorp). Adrian v. d. Werff, der Modemaler seiner Zeit, war ehemals viel höher geschätzt als späterhin oder gar heute, da man allerorten über seine „geleckte Manier" die Nase rümpft. Bei der Vente Duc de Choiseul von 1772 gab es Preise bis zu 12 150 Franken für einen van der Werff. Carlo Cignani bildet uns in bezug auf die Bewertung in Italien eine Art Seitenstück zu Adrian v. d. Werff. Ein Bildchen dieses Künstlers, der einst so angesehen und hochgeschätzt war, wurde im Jahre 1777 in der Galerie Boschi zu Bologna auf 10 000 Lire geschätzt (nach Campori). Heute, sogar bei der unglaublichen Preissteigerung guter Bilder seit 1915, zahlt man vielleicht dasselbe. Noch vor etwa 15 Jahren hätte man kaum ein Viertel geboten. Ein Gemälde des Sebastiano Conca kostete 1766 für Friedrich den Großen 500 Taler (Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1894 S. 50 ff.). Ich habe es 1902 mit angesehen, daß gute Werke des Conca fast unverkäuflich, beziehungsweise um wenige hundert Kronen, nicht anzubringen waren.

Zweifellos wurden viele Künstler um 1900 nicht mehr ebenso geschätzt wie früher, relativ genommen, also bloß nach den Ziffern in Mark, Gulden, Lire, Pfund usw., und absolut, d. h. im Verhältnis zur stetig fortschreitenden Entwertung des

Geldes. Der allgemeine Vorrat an alten Gemälden mittleren Wertes nimmt vermutlich mehr zu als in der gleichen Zeit die Anzahl der Begehrenden. Zudem überall Wellenbewegungen in der Preisbildung, wenn man auf mehrere Jahrhunderte zurückblickt. Von einem stetigen Steigen der Preise alter Bilder überhaupt, von dem gelegentlich gesprochen wird, kann keine Rede sein, nur von einer Preissteigerung überhaupt. Ich möchte daher von einer Gesetzmäßigkeit der Preissteigerung entweder ganz absehen oder sie nur dann anerkennen, wenn sie auf Bilder einzelner berühmter Meister angewendet wird. Denn die Bilder berühmter alter Meister werden eben von Tag zu Tag seltener und sind in kunstgeschichtlicher Beziehung gar nicht, in ästhetischer nicht immer durch neue Meisterwerke zu ersetzen. Auf die Beziehung zwischen Seltenheit und hohem Preise spielte schon Ridolfi an. Daß bei den größten Namen die Preise unverhältnismäßig mehr gestiegen sind, als der Geldwert gesunken ist, wird sich kaum bestreiten lassen. Dürer bot ein Madonnenbild um 30 fl., dann (1508) sogar um 25 fl. an. 1526 erhielt er für seine vier Apostel (jetzt in München) zusammen 112 Gulden. Vor wenigen Jahren bezahlte man seinen Muffel, seinen Holzschuher mit vielen tausend Mark. Rembrandt war in seiner letzten Zeit schlecht bezahlt worden. Auch nach seinem Tode bis herein ins 18. Jahrhundert standen seine Bilder ziemlich niedrig im Preise. Ungefähr von der Mitte des 18. Jahrhunderts an steigen die Preise für Rembrandt stetig bis zu den fabelhaften Summen der neuesten Zeit, auch wenn man die amerikanischen Preise nicht immer ganz genau nehmen kann. Berlin zahlte 1883 für Joseph und Potiphar 200 000 Franken. Nach 1737 wurden von Wilhelm VIII. von Hessen für nicht weniger als acht Rembrandts, neben drei Bildern von Paul Potter, neben zwei Van Dycks, Dous und neben vielen anderen wertvollen Bildern nur 40 000 holländische Gulden gezahlt, das ist also ein Preis, um den man heute nur schwer einen guten Rembrandt erwerben könnte. Denn schon vor dem Weltkrieg brachten bedeutende Werke Rem-



Abb. 40. Raffael: Madonna aus Sant' Antonio zu Perugia.
(Nach der Abbildung in Sedelmeyers Katalog.)

brandts je mehrere hunderttausende Franken, ja sogar Mark. (Die Darstellung im Tempel aus der Galerie Weber kam schließlich um 236 000 Mark in die Hamburger Kunsthalle. Der polnische Reiter ging 1910 für 1 200 000 Mark übers große Wasser. Rembrandts Vater aus der Sammlung Nemes erreichte 516 000 Franken. Weiteres bei Günther Koch „Kunstwerke und Bücher auf dem Markte“ S. 442 und in den Zeitschriften „Der Cicerone“ und „Der Kunstmarkt“.)

Noch 1734 auf der Sixschen Versteigerung in Amsterdam war ein Hauptbild, wie es scheint, des großen Ruisdael, um 7 Gulden zu haben. Heute zahlt man für ein solches Bild bis 80 000 Franken.

Ein Hobbema war 1735 im Haag um 40 fl. zu haben, 1752 um 13 fl., 1753 um 12 fl., 1756 um 16 fl., 1760 (ein Hauptbild) um 105 fl., 1767 (wieder ein Hauptbild) um 604 fl., 1768 (ein großes Bild) um 300 fl. In der Zeit kurz vor dem Krieg war ein guter Hobbema 30 000 bis 50 000 Franken wert. Der Hobbema aus der Galerie Schubart hat sogar 86 000 Mark gekostet. Es war der beste, der seit lange im Handel war. Er bildet jetzt ein Hauptstück unter den Holländern der Dresdener Galerie (vgl. die Literatur über die Galerie Schubart, besonders „Kunstchronik“ N. F. XI Sp. 60, Chronique des arts 1899 Nr. 34 und 35, „Repertorium für Kunstwissenschaft“ XXII 502 ff., das „Bulletin, uitgegeven door den nederlandschen Oudheidkundigen Bond“ I Nr. 3 Sp. 90 und Woermanns Dresdener Katalog von 1902).

Raffaels Castiglione-Bildnis (jetzt im Louvre) kostete nach Sandrarts Angabe im Jahre 1639 nur 3500 Gulden. Wenn gegenwärtig ein Raffael den Besitzer wechselt, so fangen ernstliche Erörterungen erst bei nahezu 1 000 000 Mark an. Die drei Grazien aus der Dudleykollektion haben 1892 den Duc d'Aumale 25 000 englische Pfund gekostet. Schon 1754 kostete die Sixtinische Madonna ungefähr 190 000 Mark (20 000 Zechinen). Man würde sie heute über 20 Millionen hinauftreiben, wäre sie zu haben. Die Madonna Ansidei kostete vor wenigen Jahren 1 750 000 Franken. Der Preis des

Bildes für Sant' Antonio zu Perugia (Madonna des Heiligen Antonius, auch genannt Madonna Sedelmeyer-Morgan) belief sich auf 2 500 000 Franken (100 000 Pfund Sterling, 2 000 000 Mark) eine bis dahin nicht erreichte Summe für ein Bild. Freilich gehört es zu den beglaubigten Werken und zu denen aus der vielleicht besten Zeit des Raffael. Über seine Entstehung und ursprüngliche Bestimmung unterrichtet uns schon Vasari im Leben Raffaels, nachdem er von der Madonna Ansidei und vom Fresko in San Severo gesprochen hat. Das Bild war für die Nonnen des Klosters Sant' Antonio zu Perugia gemalt worden. 1677 kam das Hauptbild und die Lünette aus dem Kloster an einen Nobile aus Perugia, Antonio Bigazzini, später an die Colonnas nach Rom, 1802 an den König von Neapel. 1860 und 1861 waren die kostbaren Stücke in Gaëta, von wo sie nach Spanien kamen. Vorübergehend waren sie auch in Paris. Von verschiedenen Seiten bewarb man sich um den Schatz, der 1870 nach England wanderte und im South-Kensington Museum ausgestellt und verwahrt wurde. 1896 war dieser Raffael dann in Sedelmeyers Besitz zu Paris, und bald danach ist der amerikanische Milliardär Sir Pierpont Morgan Eigentümer des Bildes geworden. Passavant teilt einige Literatur mit (I 71, II 27 ff.), Seroux d'Agincourt, der Vater der neueren Kunstgeschichte, bildet diesen Raffael ab (Histoire de l'art par les monuments, Peinture II 182). Die meiste Literatur findet sich angegeben in Sedelmeyers Katalog von 1896 (The third hundred of paintings by old masters, belonging to the Sedelmeyer Gallery). Besprochen auch bei Eug. Müntz, Raffael (Ausgabe von 1899) S. 125. Aus Anlaß des Verkaufes an Morgan 1902 wurde die Madonna aus Sant' Antonio oft besprochen und abgebildet. Vgl. Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1902 Nr. 88, ferner die Zeitschriften L'arte IV S. 209, V S. 49 ff., The Connoisseur (II. Bd.), Seemanns Kunstchronik N. F. XIII Nr. 14, Chronique des arts 1902 passim; eine gute Abbildung war zu finden in Les arts I Heft 1 und in mehreren deutschen illustrierten Zeitschriften.



Abb. 41. Van Dyck: Bildnis des W. Villiers.
(Nach dem Lichtdruck im Antwerpener Van-Dyck-Album.)

Vgl. u. a. Illustrirte Zeitung Nr. 3055 und „Die Woche" 1902 Nr. 3.

Auf S. 282 wird noch ein anderes Gemälde abgebildet, das zu den teuersten gehört, die man kennt. Es ist Van Dycks Bildnis des William Villiers, Viscount Grandtson, über das man eine Zeitlang viel geschrieben hat. Es befand sich lange in der Sammlung der Grey in England. 1893 war es in der Royal Academy of arts ausgestellt (vgl. „Repertorium für Kunstwissenschaft" XVI S. 236 und Nr. 130 des Katalogs der Exibition of works by the old masters von 1893), und schon damals erregte es Aufsehen. 1895 ging es um einen hohen Preis aufs Festland zu H. O. Miethke nach Wien, der es an Jakob Herzog verkaufte (vgl. Lützows Kunstchronik N. F. VI Nr. 25). Damals wurde das Bild genau studiert, wie denn auch Näheres über die jugendliche Person des Dargestellten beigebracht werden konnte. Herzog stellte das Villiersbildnis 1899 in Antwerpen aus, bei welcher Gelegenheit es neuerlich Bewunderung erregte und an Schaus nach Neuyork verkauft wurde. Das Bild wurde immer teurer, und als Summe, die im November 1901 vom Neuyorker Sammler William C. Whitney für das Bild bezahlt wurde, werden 120 000 Dollar (also gegen 480 000 Mark) genannt (vgl. Seemanns Kunstchronik N. F. XIII Nr. 11). Das Villiersbildnis hat durch die treffliche Erhaltung und gewiß hauptsächlich durch die frische Jünglingsgestalt, die dargestellt ist, rasch hohe Preise erzielt. Aber auch Bildnisse Van Dycks, die weniger anziehend in allgemein menschlichem Sinne genannt werden können, sind rasch im Preise gestiegen. Das Pepynbildnis kostete 1850 im Haag 4300 Franken, 1857 bei Patureau in Paris 15 000 Franken, 1874 bei der Vente Wilson schon 31 000, dann 1898 bei der Auktion Kums zu Antwerpen 60 000 Franken, mit welchem Preis es ans Antwerpener Museum überging (nach handschriftlichen Eintragungen im Katalog Kums von 1898).

Ein Bild des Rubens (die 7 Todsünden in den Abgrund gestoßen) wurde gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts „zu

geringem Preis“ von Jac. de Roore erworben. De Roore verkaufte es an den Kunstfreund Bont im Haag um 3000 Gulden (Van Gool, Nieuwe Schouburgh II [1751] S. 93). 1881 wurde für ein anderes Bild des Rubens (die frierende Venus) vom Antwerpener Museum eine Summe von 100 000 Franken erlegt (Rooses Rubens III S. 182). Zu den Bewertungen Rubensscher Bilder vgl. auch weiter unten mehrere Abschnitte, besonders den über 1776. Juno und Argus aus der Dudley Collection kam um 46 000 Mark ans Museum Wallraf-Richartz nach Köln.

Velasquez ist einer der Namen, die im Laufe der Jahrzehnte um 1900 besonders rasch in der Wertschätzung gestiegen sind, so gut er auch schon in früheren Zeiten gezahlt wurde. Die älteren Ziffern bei Redford (in den „Art Sales“) und die aus der Versteigerung Louis Philippe sind seither weit überboten worden. Großes Aufsehen erregte 1906 der Ankauf der Rokeby-Venus um 1 125 000 Franken für die National-Galerie in London und der des Olivarezbildnisses um rund 2 000 000 Franken 1909 für die Sammlung A. Hundigton in Neuyork. (Dazu die Kunstzeitschriften aus den genannten Jahren, einschließlich „L'Arte“ 1909 S. 443 ff).

Eine regelmäßige Bildung von Marktpreisen wird bei Gemälden wie andern Gegenständen nur dann vorkommen, wenn viel Gleichartiges in kurzen Zwischenräumen unter fast gleichen Bedingungen zum Verkauf gelangt, wenn sich also der Gemäldeumsatz dem nähert, was bei andern Waren ein regelmäßiger Handel genannt würde. Bei Gemälden gibt es einen solchen regelmäßigen Handel nur in großen Städten. In Paris, in London z. B. wechseln während des Jahres so viele Gemälde ihre Besitzer, ist der Bilderhandel so lebhaft, daß Werke von demselben Meister des Jahres mehrmals, ja oftmals bei Versteigerungen vorkommen. Dort lassen sich Erfahrungen sammeln, die eine Verallgemeinerung gestatten, dort bildet sich ein durchschnittlicher Marktpreis für einzelne Meister. Je kleiner der Markt ist, desto seltener wiederholen sich ähnliche Fälle, desto unsicherer werden die Wahr-

scheinlichkeitsschlüsse, desto schwieriger wird die Schätzung. Einzelnes beweist in Preisangelegenheiten gar nichts. Namentlich sind Rückschlüsse von privaten Käufen auf den Marktpreis bei öffentlichen Versteigerungen sehr gewagt. Spielen doch bei einzelnen Verkäufen im Privatleben so viele Gemütsmomente mit herein, oft so viele gewaltsam gemachte Bedingungen, wie sie sich bei öffentlichen Feilbietungen kaum in demselben Grade geltend machen können, auch wenn man zugibt, daß bei manchen Auktionen eine „Ringbildung" zugunsten oder zum Schaden des Verkäufers von großem Einflusse sein kann.

Die Unsicherheit der Preisangelegenheiten ist längst erörtert worden, u. a. in Burtins Traité, auch bei Lejeune, dessen Mitteilungen über den Gemäldehandel überhaupt lesenswert sind (Guide I S. 39 f.). Daß man sich diesen Dingen auf geschichtlichem und volkswirtschaftlichem Wege in wissenschaftlicher Weise nähern könnte, steht außer Zweifel, doch sind wir noch sehr weit von dem Ziele einer klaren Erkenntnis entfernt. Fehlt doch die erste, wichtigste Vorarbeit dazu, nämlich eine umfassende Geschichte des Gemäldehandels seit dem 16. Jahrhundert. Damit, daß Redford den Londoner Kunsthandel in zwei wertvollen Bänden illustriert hat und daß es für einige andere Städte zahlreiche Vorarbeiten im einzelnen gibt, ist diese große Aufgabe sicher noch nicht erledigt. Wir stehen heute auf dem Standpunkt, daß eine wissenschaftliche Beurteilung des Preises bei einem Gemälde von Fall zu Fall eine sehr mühsame und schwierige Arbeit ist, so leicht auch der Geschäftsmann für sich eine Überzeugung davon gewinnt, was ihm ein Gemälde wert ist, was er dafür zahlen kann, was er geben würde. In neuester Zeit haben Paul Drey (in „Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst") und W. Martin wertvolle Erörterungen über die Schätzung von Bildern veröffentlicht (vgl. „Holländische Bilder" S. 113 ff.).

Der Mangel an ziffernmäßiger Genauigkeit in der ganzen Angelegenheit der Gemäldepreise muß auch noch von einem andern Standpunkt aus betrachtet werden. Die Fehlerquellen für Preisangaben sind ungewöhnlich zahlreich. Ist

es doch eine allbekannte Tatsache, daß die Aufrichtigkeit in den Angaben über Preise bei allen jenen ziemlich gering ist, welche dem Kunsthandel so nahe stehen, daß sie bei Kauf und Verkauf mit ins Interesse gezogen sind. Wie wenige Sammler sprechen sich über die Preise aus, die sie für ihre Bilder gezahlt haben. Eine andere Fehlerquelle liegt in der meist flüchtigen Art der Überlieferung für Preisangelegenheiten des Kunsthandels. Unendlich oft gibt von einem Bilderkauf und dem erzielten Preise auch nicht das kleinste geschriebene Blättchen Zeugnis. Eine mündliche Abmachung zwischen Personen, die sich gegenseitiges Vertrauen schenken, genügt, um den Kauf glatt zu vollziehen. Dann ist man auf das Gedächtnis der Beteiligten angewiesen. Urkundliche Belege für Preise von Gemälden gibt es allerdings auch in großer Zahl. Von vielen großen Verkäufen hat man unanfechtbare Nachrichten. Was aber den kleinen Gemäldehandel betrifft, der ja nicht selten auch ganz treffliche und kunstgeschichtlich wichtige Bilder umfaßt, so stehen uns hier in den meisten Fällen nur handschriftliche Notizen zur Verfügung, die bei den Versteigerungen meist nicht ohne Aufregung, jedesmal aber sehr rasch und flüchtig in die Kataloge hingeschrieben sind und die in den seltensten Fällen nach den Geschäftsbüchern des Auktionators überprüft sein dürften. Die Geschäftsbücher aber sind ihrer Natur nach schwer zugänglich und kommen als Quellen kaum in Betracht. Auch verdient es hier eine besondere Erwähnung, daß handschriftlich beigesetzte Preise in den Katalogen von Gemäldeversteigerungen durchaus nicht immer Verkaufspreise sein müssen, sondern wohl auch Schätzungspreise, und daß diese es wieder in verschiedenem Sinne sein können, was einen großen Unterschied bedingen kann. Auch für den Fall, daß ein Preis zuverlässig überliefert ist, hat er nur dann wissenschaftlichen Wert, wenn wir das Gemälde genau kennen, für das er gezahlt worden ist. Sonst kann man bei einem auffallend niedrigen Preise mancherlei Begründungen dafür vermuten. Das Bild kann in seiner Echtheit verdächtig gewesen sein, es kann wohl echt, aber von

minderem künstlerischen Wert oder schlecht erhalten gewesen sein, es kann echt und vorzüglich gewesen sein, fand aber unter den kaufkräftigen Betrachtern keinen, der den Wert begriffen hätte, endlich, es kann gut und echt gewesen sein, wurde aber von einflußreicher Seite schlecht gemacht, was — leider — nicht beispiellos ist. Ebenso wird ein auffallend hoher Preis eine mannigfache Erklärung finden können, so daß wir bei den meisten trockenen Preisangaben ohne zuverlässigen Hinweis auf die Qualitäten des Bildes und auf die Umstände des Verkaufs bei aller Ziffernmäßigkeit uns doch unzweifelhaft nur im Dämmerlichte der Erkenntnis befinden.

Die gesamten, bisher gegebenen Erwägungen werden es erklären, warum dieses Handbuch auf den Abschnitt über Gemäldepreise kein allzugroßes Gewicht legt. Alles wird hier nur mit Vorbehalt mitgeteilt und unter dem ausdrücklichen Hinweise auf Unsicherheiten, die den Angaben notwendigerweise anhaften müssen.

In Ferrara schätzte man **1632** die Bilder bei Roberto Canonici folgendermaßen: Zwei Madonnen von Francesco Francia je auf 50 Scudi, eine Santa conversazione des Fr. Francia auf 100, einen David von Giovanni Bellini auf 200, einen Mazzolino auf 50, eine Madonna von Lorenzo Costa auf 50, die Halbfigur eines Heil. Sebastian von Correggio auf 400, ein Bild aus der römischen Geschichte von Garofalo auf 300, einen angeblichen Raffael auf 200, ein Selbstbildnis des Antonello da Messina auf 100, Landschaften von „Civeta“ (H. Bles) auf je 25, Madonnen von Tizian auf 200, 400 und 500, einen Toten Christus von Mantegna auf 300, eine Madonna von Andrea del Sarto auf 500, Bilder von Giacomo Bassano auf je 200, einmal auf 300, Heiligengruppe von Lor. Lotto auf 150, Christus auf dem Meere von Parmeggianin auf 400, eine Sibylle vom älteren Palma auf 200, ein weibliches Bildnis von demselben auf 50 Scudi. Diese Bilder sind leider alle bald nach der Schätzung verbrannt (vgl. Campori, Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti S. 104 ff.).

1635 zu Mailand galten eine Kopie nach Lionardo 80, ein Sterbender Sankt Sebastian von Francesco Cairo 90, eine Heilige Darstellung von Moranzone 180, vier angebliche Spagnolettos 120 schwere Dukaten.

In Perugia taxierte man 1651 einen alten Bassano auf 400, eine Kopie nach Raffael, angeblich von Giulio Romano, auf 250 römische Scudi. Ein heiliges Bild von Puligo und eine Madonna erscheinen mit derselben (!) Bewertung: jedes mit 200 Scudi. Ein Tondo von Michelangelo war mit 250 Scudi angesetzt (!). Denselben Preis liest man bei einem Cavaliere d'Arpino (!). Eine Beweinung des heiligen Leichnams, ein Bild des älteren Palma, wurde auf 80 Scudi geschätzt.

Aus der Schätzung der Galerie Sampieri in Bologna von 1743 entnimmt man folgendes: Eine heilige Margarete von Annibale Carracci 3000 Lire, zwei mythologische Bilder von Bolognini 500 Lire, eine Madonna von Francia 100 Lire, ein Kupferbild mit Magdalena nach Correggio (vielleicht ein Parallelbild zu dem vielbesprochenen in Dresden) 300 Lire, eine Magdalena von Lodovico Carracci 3000 Lire, zwei Madonnen von Elis. Sirani 500 Lire, ein Parmeggianin 150, ein Innocenzo da Imola 500 und 200, die Samariterin mit den Aposteln in einer Landschaft, als Raffael angeführt, 15 000 Lire, eine Santa conversazione von Giovanni Bellini 3000, ein Cavedone 750 und 3750 (!), ein Cantarini 2000 (!), daneben ein Andrea del Sarto 1000 (!) Lire (nach Campori).

Interessante anregende Mitteilungen über den Amsterdamer Gemäldehandel im 17. Jahrhundert gab A. Bredius im Amsterdamsch Jaarboekje von 1891 und in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XVIII 228 ff., woran sich wieder Studien in Obreens Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis (VII. Bd.), viele Angaben in der Zeitschrift Oud Holland und das neue Werk von A. Bredius „Künstlerinventare“ anschließen. (Zu beachten auch Bd. XXXII des Jahrbuchs der Königl. preuß. Kunstsammlungen.) Als Hauptquelle ist die Katalogsammlung von Hoet und Terwesten

zu nennen. Für die südlichen Niederlande ist von Bedeutung (Burtin) Catalogue de Tableaux vendus à Bruxelles depuis l'année 1773 (reicht bis 1803).

1621 in Antwerpen schätzte man Landschaften des Gillis van Coninxloo auf 10, 18, 40, je zwei, wie es scheint, sehr feine Rundbildchen zusammen auf 120 Gulden, ein Architekturstück des alten Steenwyck auf 12 Gulden, ein Marienbild von Adriaen Key auf 15, einen Leiermann von David Vinckboons auf 36 Gulden (nach E. W. Moes in Oud Holland).

1644 wurden aus dem Nachlasse des Delfter Bürgers Boudewyn de Man verkauft eine Landschaft von Rembrandt um 166 Stüber, ein Bild mit Venus und Adonis von Rubens um 500 St., Bilder von Baburen um 605 und 155 St., Werke von Bloemaert um 305 und 31 St., ein Pieter Codde um 130 St., eine Architektur des Van Bassen um 174 St. (nach Bredius).

Einen ungefähren Maßstab für die Preise, die man nach dem Tode des Rubens für gute Bilder zahlte, geben einige Mitteilungen, die man in Génards Buch über Rubens findet (Aanteekeningen S. 41). An den König von Spanien (Philipp IV.) wurden damals, 1640, mehrere Bilder von Rubens verkauft zu Preisen, die zwischen kaum 60 und 1200 Gulden standen. Ein Bildnis von Tintoretto kostete 1000 fl., eine venezianische Braut von Paolo Veronese 350 fl., eine Landschaft mit Psyche von Paul Bril 650 fl., eine Ceres von Elsheimer 450 fl., Kopien des Rubens nach Tizian 1200 bis 1800 fl. Die erwähnten Bilder sind heute in Madrid zu suchen und zum Teil dort leicht nachweisbar.

1644 wurden beim Kunsthändler Renialme folgende Schätzungen vorgenommen: (J. M.) Molenaer 10 bis 60 fl., sechs große Bilder von Hercules Seghers zusammen 146 fl., ein Blumenstrauß von Ambrosius Bosschaert 24 fl., ein Priester von Rembrandt 100 fl., drei Gemälde von Porcellis 120 fl., eine Landschaft von Poelenburg 60 fl., eine Madonna von Scorel 30 fl. (nach Bredius).

1657 wurde ein vortrefflicher Rembrandt, die Sünderin vor Christo, ein Bild, das seither auf der Sixschen Versteigerung, bei Fontaine und Angerstein nach und nach riesige Preise erzielte und seit 1824 in der Nationalgalerie zu London ist, in Amsterdam auf 1500 fl. geschätzt, ein Rembrandtsches Selbstbildnis aber nur auf 150 fl., eine Erweckung des Lazarus auf 600 fl., ein Bild mit Maria und Joseph auf 36 fl., eine Kreuzabnahme auf 400 fl., Esther und Ahasver auf 350 fl.

Bilder von Jan Lievens schätzte man damals auf 8, 24, 150, 300 fl., Landschaften von Phil. de Koninck auf 60, 72, 130 fl., ein Bildnis von Ferdin. Bol auf 150 fl., ein Bild mit nackten Kindern von Rubens auf 500 fl., ein Bildnis des Prinzen von Oranien von Van Dyck auf 300 fl., ein Kircheninneres von H. v. Vliet auf 190 fl., eine Küchenmagd von G. Dou auf 600 fl., eine Grablegung von Poelenburg nach Tizian auf 150 fl., ein Bild von Lukas van Leyden auf 300 fl., ebenso eine Lukretia von Frans Floris, einen Bassano (ohne nähere Angabe) auf 500 fl., einen Potter auf 6, einen Jan Steen auf 12 fl., ein Soldatenbild von Terborch auf 60, ein Bildnis des B. v. d. Helst auf 60 fl.

1659 kostete ein (J. M.) Molenaer 24 bis 40 fl., ein Everdingen 12 fl., ebensoviel ein Dirk Hals, ein Van Goyen, ein Pieter Mulier. Ein Phil. de Koninck wurde mit 199 fl. bezahlt.

Um **1664** gab es in Amsterdam einen Jakob v. Ruisdael um 60 Gulden, einen Claes Molenaer um 30, einen Weenix jun. um 42, einen Wynants mit Figuren von A. v. de Velde um 20, eine Ansicht der Stadt Leeuwarden von Abraham Beerstraeten um 24, einen Vega um 30, einen Myndat Hopemans (Hobbema) um 20 (!) Gulden (nach Bredius).

Nach Angabe der Gerard Hoetschen Katalogsammlung wurden **1684** bei der Versteigerung der gräflich Arundelschen Bilder in Amsterdam folgende Preise erzielt: Giorgione, Lautenspieler und Damen 400 fl., Caravaggio 92 fl., Flucht nach Ägypten 100 fl.; Juriaen Ovens von 6, 74 bis 100 fl.;

Claude Lorrain, Seehafen 155 fl.; Rubens, Grisaillen 15 bis 80 fl.; Rottenhammer, Eine Göttermahlzeit 57 fl.; Andries Both, Bauerngesellschaft 52 fl., Poelenburg, Piramus und Thisbe 27 fl.

1687 kostete nach Hoet in Amsterdam ein Stilleben vorzüglicher Qualität des Guilliam v. Aelst 400 fl., ein P. de Laer 250 bis 255 fl., eine Jagd von Ph. Wouverman 355 fl., ein guter Terborch 196 fl., ein guter jüngerer Weenix 180 fl., ein Ochtervelt 79 fl., ein Pieter de Hoogh 70 fl., ein Paul Potter 70 fl., ein Adriaen van Ostade 45 fl., ein Toorenvliet 21 bis 36 fl., ein Lachtropius 11 bis 80 fl., ein Bacchanal von Cornelis Holsteyn 84 fl., ein Jan Steen 91 fl., gewöhnliche Bilder des G. van Aelst 51 bis 180 fl., ein Herman Saftleven 60 fl., Venus und Cupido von Verwilt 13 fl., ein Berghem 17 fl.

1692 erzielten (nach Bredius) ein (Ph.) Wouverman 125 fl., sieben Bilder des Cavalier Sweerts zusammen 215 fl., eine Venus von Holsteyn 90 fl., ein Tierstück von Dujardin 63 fl., zwei Wynants zusammen 30 fl.

1705 kosteten in Amsterdam (nach Hoet) hervorragende Bilder des Gerrit Dou 1000 bis 1100 fl., ein Triumph Cupidos von Rottenhammer 750 fl., Bilder von Jan Brueghel 150 bis 900 fl., ein Breenbergh 180 fl.

1722 werden in Rotterdam für Adrian v. d. Werffs Adam und Eva 3000 fl. gezahlt. Sogar für eine Kopie von der Hand des Bruders Pieter von der Werff (heilige Familie) zahlte man 1731 (nach Descamps, Vie des peintres IV S. 71) 800 fl.

1735 verkaufte man im Haag mehrere Adriaen v. d. Werffs um 230 bis 2500 fl., einen guten Adr. v. d. Ostade um 635 fl., einen guten Jan Steen um 175 fl., einen Paul Bril um 290 fl.

1772 bei der Versteigerung der Galerie des Duc de Choiseul in Paris erzielten viele Niederländer gute Preise. Ferner brachten Venus und Mars, dem Velasquez zugeschrieben, 1115 livres, zwei kleine Murillo zusammen 4800 l. Eine

alte Kopie nach dem Bildnis der kleinen Strozzi (Original jetzt in Berlin) von Tizian 1000 l., Salvator Rosa 2820, Claude Lorrain 6750 l., ein Le Nain 2300 l., zwei Pater 1800 l., ein Jos. Vernet 5950, Bilder von Greuze zwischen 1600 und 7200, ein Vien 2050, Raoux's Priaptempel 2006 l., zwei Architekturen von Hubert Robert 1999 l. (nach Charles Blanc).

1776 wurden im Profeßhause der Jesuiten zu Antwerpen viele Bilder für die kaiserliche Galerie in Wien ausgewählt, die noch erhalten und zu sehen sind. Franciscus Xaverius erweckt einen Toten, das große Altarbild von Rubens, wurde damals (von Rosa) auf 12000 fl. geschätzt. Ignatius von Loyola heilt den Besessenen, ebenfalls von Rubens, erhielt dieselbe Schätzung. Die Himmelfahrt Mariä (aus der Jesuitenkirche zu Antwerpen stammend, wie die zwei eben genannten Bilder) taxierte man auf 14000 fl., andere kleinere Werke des Rubens auf 1000 bis 2000 fl. Das Bild des Ghering, das die Jesuitenkirche selbst darstellt und damals schon interessant geworden war, weil die Kirche (1718) seit dem Entstehen des Bildes abgebrannt war, wurde auf nur 250 fl. geschätzt. Große Bilder des Van Dyck bewertete man mit 3500 bis 8000 fl., einen zweifelhaften Van Dyck mit nur 60 fl., zwei große Landschaften von Jacques d'Arthois mit je 300 fl. (Vgl. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen Bd. I.)

Wieder **1776** bei der Vente Blondel de Gagny in Paris: Pietro da Cortona, Erminia 1000 livres; Murillo, Blumenmädchen (aus den Sammlungen Comtesse de Verrue und Comte Lassay) 12000 l.; Paul Bril, feines Bildchen auf Kupfer 1870 l.; Keirinx und Poelenburg, Landschaft mit der Taufe Christi 1400 l.; Rembrandt zugeschrieben, Vertumnus und Pomona*) 13700 l.; Teniers, Der verlorene Sohn 30000 l.; Gab. Metsu, Gemüsemarkt (jetzt im Louvre) 25,800 l.;

*) Es ist das Bild, das wenig später schon als Aart de Gelder geführt wurde, jedoch der Signatur wegen immer wieder ein oder das andere Mal als Rembrandt vorkommt. Gegenwärtig hängt es im Rudolfinum zu Prag.

mehrere Berghems zwischen 4055 und 11,500 l.; Santerre, Adam und Eva 12,400 l.; Ant. Watteau, die Champs Élysées 6505 l. (nach Charles Blanc).

Für die Zeit gegen **1790** erhalten wir viele Aufklärung über mannigfache Gemäldepreise aus Le Bruns **Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands** (Paris 1792), einem Werke, das an zahlreichen Stellen Angaben über das Wenigste oder Meiste enthält, was damals für bestimmte Meister gezahlt wurde. Einen Frans Hals taxierte man damals mit 40 bis 50 Louisdor, einen Herman Saftleven aber bis 2000 fl., einen Berghem auf 11500 bis 17600 livres! Wie hat sich das alles geändert, wenigstens im gegenseitigen Verhältnis! Von Gemälden des Jan Brueghel (I.) berichtet Le Brun, sie seien zu seiner Zeit von 6000 auf 3000 livres gesunken, ja noch tiefer. Bei J. van Ruisdael und Hobbema bereiteten sich schon damals hohe Preise vor. Der erstgenannte erzielte (nach Le Brun) 6000 bis 8000, der letzterwähnte 300 bis 1000 livres. Holbein wird dagegen noch sehr bescheiden bedacht: 50 bis 500 Louis. Daneben sind auffallend die verhältnismäßig hohen Preise: für Paul Bril (noch immer 1000 livres, nachdem er vorher sogar mit 3000 bezahlt worden), für G. de Heusch (1800 bis 2400 livres). Van Goyen war damals noch nicht modern geworden, und seine Bilder ließen sich noch um 200 bis 600 livres erwerben. Für Rembrandt erwähnt Le Brun 17120 livres als höchsten Preis, für Ferd. Bol bis 3000 livres. Bei Gerrit Dou findet man Preise notiert, die bis 30000 livres aufsteigen; Schalken wird mit 6000 livres, Naiveu mit bis 1500 livres, N. Maes mit bis 2000, Bramer mit 800 bis 1000 livres notiert. A. de Bois erzielte um jene Zeit bis 6000 livres, Terborch bis 12000, Asselyn bis 4000, Lingelbach bis 2650, Paul Potter bis 27400 livres. Auch Adrian v. d. Werff gehörte noch zu den teuren Meistern (17000 livres). Ochtervelt wird mit demselben Preise notiert wie Maes (2000 livres).

1812 wurde das große Bild des Bonifazio in Venedig um 3000 italienische Lire von der venezianischen Accademia

erworben (nach Gustav Ludwig). 1816 schätzte man den Cima da Conegliano, der im Wiener Hofmuseum hing, auf 2700 it. Lire, Paolo Veroneses Verkündigung (in 2 Flügelbildern) auf 4400 Lire, den Carletto Caliari mit Sant Agostino und den Ordensbrüdern auf 2200 Lire. 1837 wurden Bilder der Bonifazios in Venedig bewertet mit 300 bis 600 ital. Lire, ein großer Marco Bello auf 800, die Taufe Christi von Giovanni Bellini (ruiniert) auf 1200 Lire (nach G. Ludwigs archivalischen Forschungen).

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts steigen die Preise entweder allmählich oder sprunghaft, je nach den Verhältnissen und Örtlichkeiten der Verkäufe. Ebenso im 20. Jahrhundert.

Ein vorläufiger Höhepunkt in der Linie der Bilderpreise wurde vor kurzer Zeit erreicht in Berlin mit der Versteigerung R. v. Kaufmann und in Wien mit der Auktion Lobmeyr. Die Altschen Aquarelle, Pettenkofens Ölbildchen und vieles Mittelgut daneben erzielten fabelhafte Preise bei der Nachlaßversteigerung Lobmeyr (dazu „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. III). Bei der Auktion Kaufmann waren sechsstellige Zahlen keine Seltenheit und die fünfstelligen in der Mehrzahl. Ich deute nur an, daß z. B. das Selbstbildnis des Meisters vom „Tode der Maria“ 215000 Mark, eine Madonna von diesem Maler 53000, Peeter Brueghels Schlaraffenland 310000, die Verspottung Christi von Hieronymus Boich 105000, die Krippe von Gertgen tot Sint Jans 205000 Mark brachten. Alte Sienesen erreichten gewöhnlich um 20000 Mark, einmal auch 62000 (Lippo Memmi), Botticellis Judith ging bis 110000, ein Tondo aus der Werkstatt des Botticelli bis 78000 Mark. Der Seitenteil(!) eines florentinischen Cassone vom Parismeister wurde mit 24500 (!) Mark losgeschlagen, ein unbekannter Florentiner aus der Zeit um 1400 mit 28000, ein unbenannter norditalienischer Flügelaltar mit 40500 Mark. Garofalo mit 8000 Mark fällt in der ganzen Reihe schon als billiges Stück auf. Piero di Cosimos Prometheusbild

fand einen Käufer bei 48500, ein Panetti mit 25000, ein Crivelli mit 38000, ein Marco Zoppo mit 27000, ein Seb. del Piombo (Bildnis Tizians) mit 22000, ein Lor. Lotto mit 77000 Mark, Tintorettos Bildnis des jungen Strada mit 230000, das Savellibildnis von Moretto da Brescia mit 200000, ein Bildnis, das dem Beccaruzzi zugeschrieben war, mit 50000 Mark. Ein Lutherbildnis vom älteren Cranach brachte 104000 Mark, ein Bildnis von der Hand des jüngeren Cranach 76000 Mark, eine Bischofsfigur vom Meister von Meßkirch 46000, Schäufeleins Abschied Christi von den Frauen 17500, eine Madonna vom älteren Breu 27,500 Mark.

In der Zeit bald danach war die Kauflust merklich zurückgegangen, doch gab es seither auch wieder auffallend hohe Preise auf dem Weltmarkt. So hat z. B. im Sommer 1919 das Bildnis der Sarah Siddons von Reynolds aus der Sammlung des Herzogs von Westminster 1100000 Mark eingebracht.

Viele Anhaltspunkte für Schätzungen von Bildern finden sich in zahlreichen handschriftlichen Verzeichnissen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Manche Archive bergen in dieser Beziehung noch wertvolle Angaben. Mit Vorsicht zu benützen sind auch die unzähligen Auktionsberichte, die in den Zeitschriften und Zeitungen allerwärts verstreut sind. Lejeunes Guide hat seine Hauptstärke vielleicht darin, daß er auf die Gemäldepreise näher eingeht. Wenn seine Angaben auch nicht ohne weiteres als Tatsachen aufgenommen werden dürfen, so bieten sie doch zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine wissenschaftliche Behandlung des schwierigen Stoffes. Lejeune hat die Bahn verfolgt, die vorher von Burtin und Gault de Saint Germain in einigen Arbeiten betreten worden war, von denen besonders der Guide des amateurs de tableaux von 1816 für die Italiener, und ein ähnlich angelegtes Buch von 1818 für die Niederländer zu nennen sind. Redfords Art sales ist ein Nachschlagebuch für den Londoner Markt. Charles Blancs Le trésor de la curiosité, Bonaffés Dictionnaire des ama-

teurs und P. Eudels L'Hôtel Drouot et la curiosité enthält vieles über Pariser Bilderpreise. H. Mireurs Dictionnaire des ventes greift etwas weiter aus, bezieht sich aber hauptsächlich doch nur auf den Pariser Markt. Der Wiener Handel ist bevorzugt in Mennbiers Jahrbuch der Bilderpreise. (Es hat nur drei Bände erlebt. Der Verfasser ist während der Kriegszeit gestorben). Ein umfassendes Nachschlagebuch für Bilderpreise mangelt aber vorläufig in der Literatur, so nützlich es auch sein würde. Mit angestrengtem Fleiße wäre ein solches Werk von einem bilderkundigen Historiker in einigen Jahren fertigzustellen. Die junge Garde möge vorrücken.

Begreiflicherweise beanspruchen für Preisangelegenheiten, da ja die Taxierung fortwährend schwankt, die Zeitschriften mehr Bedeutung als Bücher, die doch nicht jedes Jahr in neuen Auflagen erscheinen können. Deshalb sei auf einige Hauptquellen für moderne Preise und Preise im 19. Jahrhundert hingewiesen. The magazine of art bringt Berichte über the art sales of the season, desgleichen The Connoisseur mit dem monatlichen Beiblatt Sale prices. In jüngster Zeit The Collectors Circular and register of Antiques, Curios, and Works of Art for Sale and Wanted (Nr. 1 vom 30. Mai 1903). Für Paris unterrichten Gazette de l'Hôtel Drouot, Le journal des beaux-arts, Le journal des arts, die Chronique des arts et de la curiosité (Beiblatt der Gazette des beaux-arts), L'art. In Deutschland und Österreich zu beachten „Der Sammler", herausgegeben von Lothar Brieger, die Kunstchronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst), „Der Kunstmarkt", die Mitteilungen des k. k. Versatz-, Verwahrungs- und Versteigerungsamtes in Wien, und „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde". Einige Preise aus den Niederlanden in Kunst en leven in den Rubriken Onze Muzea und Veilingen.

Zur älteren Literatur, von der einiges im Text genannt ist, ergänzend: J. B. P. Le Bruns Erörterungen im Katalog der Vente Poullain von 1780 sowie die Liste des catalogues que I. B. P. le Brun a faite seul et de société pour des

ventes (1771 bis 1780). Smith, Catalogue raisonné an vielen Stellen und I S. XXVIII f. Verstreute Angaben in Charles Blancs Histoire des peintres de toutes les écoles und in Ralph N. James Painters and their works. Zum alten Gemäldehandel in den Niederlanden neben der oben angeführten Literatur noch des besonderen zu vergleichen: Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV S. 185, Oud Holland XVIII S. 181 ff., XIX S. 55 ff., Zeitschrift für bildende Kunst XVIII S. 228 ff., Obreens Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis VII S. 189 ff., W. Martin, Het leven en de werken van Gerrit Dou (1901), derselbe im Bulletin, uitgegeven door den nederlandschen Oudheidkundigen Bond III S. 186 ff., und im neuen Werk „Altholländische Bilder“. Allgemeinere Fragen sind erörtert bei Paul Drey: „Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst“ (1910). Ältere Preise bis gegen die Jahrhundertwende sind zusammengetragen in Mireur, Dictionnaire des ventes. Sehr viel Material, das für die Geschichte der Gemäldepreise noch wenig ausgenutzt ist, findet sich in ungezählten Quellenschriften und in der Sonderliteratur über einzelne Künstler.

---

5. Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen. Älteste Galerien, Galerienkunde, Anlegen von Gemäldesammlungen.

Daß „schon die Alten“ Gemäldesammlungen angelegt haben, ist bekannt. Diese antiken Galerien aber stehen in keinem inneren Zusammenhang mit den Gemäldesammlungen späterer Zeiten. Ihr Studium ist überdies mehr eine Angelegenheit philologisch-historischer Art, als ein Gegenstand der Gemäldekunde, da sich keine einzige der antiken Sammlungen erhalten hat. Diese antiken Galerien werden uns deshalb auch hier nicht weiter beschäftigen. Erst seit der Zeit, als die Malerei große Verbreitung gefunden hatte, das ist seit dem Herannahen jener Geschichtsperiode, die allgemein als Neuzeit bezeichnet wird, noch mehr aber seit der selbständigen Entwicklung des Sittenbildes und der Landschaftsmalerei, wächst die Anzahl der erhalten gebliebenen Staffeleigemälde so sehr an, daß die Bildung von Gemäldesammlungen als eine Kulturerscheinung in Betracht kommt, wie sie von dem vorliegenden Buche berücksichtigt werden muß. Vorher bildeten Kirchen, Prunkgemächer mit Wandgemälden und illuminierte Bücher aller Art die Stellen, wo viele Malereien vereinigt waren. Es entspricht nicht dem Gebrauche, solche Anhäufungen von Bildern überhaupt Gemäldesammlungen zu nennen. Die eigentlichen Gemäldesammlungen sind wohl aus dem Zimmerschmuck entsprungen. Früh genug kommen sogar Gemächer vor, deren Hauptbestimmung die war, kostbare Bilder zu beherbergen, z. B. im Hotel der Erzherzogin Margarete von Österreich 1480 bis 1530 zu Mecheln. In einem Kabinett waren zwanzig Bildnisse vereinigt (deren Autoren uns leider nicht überliefert sind), und der Hauptstock der Sammlung befand sich in der seconde chambre à cheminée. Dürer hat auf seiner nieder-

ländischen Reise die Sammlung im Juni 1521 gesehen und sagt darüber einige bewundernde Worte in seinem Tagebuche. (Hierzu verweise ich im allgemeinen auf die Dürerliteratur und im besonderen bezüglich der Sammlung in Mecheln auf Regest Nr. 2979 im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses“ Bd. III S. XCIII ff.)

Gewöhnlich dürfte aber der Gemäldeschmuck nicht der einzige gewesen sein, sondern er wird sich mit Kunstwerken verschiedenster Art vereinigt haben. Die Estensische Guardaroba zu Modena enthielt 1493 und 1494 neben zwei Gemälden von Mantegna und einem von einem Bellini und neben vielen unbenannten Bildern allerlei Kunstgegenstände: Gefäße, Schmuck der verschiedensten Art, Waffen, bemalte Holzreliefs, Hausaltärchen mit Intarsia, einen Marmorkopf und anderes (nach Campori).

Nur als einen Bestandteil der allgemeinen Ausschmückung von Wohnräumen müssen wir uns allem Anscheine nach auch die kleinen Sammlungen in Venedig vorstellen, von denen um 1530 der Anonimo Morelliano (Marc Anton Michiel) ziemlich eingehend handelt*). Im Hause des Antonio Pasqualino hatte er 1529 und 1532 ein großes Abendmahl von Stefan (Calcar) gesehen, einen Knabenkopf von Giorgione, zwei Bildnisse von Gentile da Fabriano, beide in Profil und gegeneinander gekehrt, einen Heiligen Jacobus aus der Richtung des Giorgione, eine Madonna von Giovanni Bellini (Leimfarbenbild, das Catena übermalt hatte), zwei kleine Porträte von Antonello da Messina aus dem Jahre 1475, einen Hieronymus von demselben Meister oder von Jacometto.

Bei Andrea di Oddoni sah derselbe Berichterstatter ebenfalls in Venedig neben kostbaren Marmorfiguren, schönen Gefäßen und feinen Miniaturen, neben kleiner Plastik in Holz und Bronze auch viele Ölgemälde, u. a. solche von Palma, Tizian, Lotto, Giorgione, Catena und anderen.

---

*) Die Stellen aus Michiel, die sich auf Gemälde beziehen, finden sich in diplomatisch getreuer Wiedergabe und kommentiert in der: Beilage der Blätter für Gemäldekunde. Weiteres in den: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde Bd. I.

Wieder bei anderen Sammlern der Lagunenstadt, bei Taddeo Contarini, bei Giov. Ant. Venier, beim Kardinal Grimani, bei Giovanni Ram und Gabriel Vendramin bekam er zu sehen, was das Herz eines Kunstfreundes nur begehren mag. Kostbare Wandteppiche, Miniaturen, Stiche, Fayencen und hauptsächlich viele Gemälde von Memling, Hieronymus Bosch, Patenier und von allerlei Venezianern.

In Padua bei dem berühmten Pietro Bembo, über dessen Sammlung uns wieder der Anonymus des Morelli viele Mitteilungen macht, müssen wir uns die Gemälde ebenfalls als Bestandteil des Zimmerschmuckes vorstellen; umherstehend antike Bronzen, Paduaner Güsse, Marmorköpfe; dazwischen eine Sammlung von Ringen mit antiken geschnittenen Steinen, eine kostbare Pergamentrolle mit Bildern zum Virgil (die vatikanische Virgilrolle); darüber kostbare Bilder an den Wänden, unter andern Werke eines Raffael, Mantegna, Memling und Jacopo Bellini.

In ähnlicher Weise angeordnet werden wir uns auch die Sammlungen der Fürsten und Könige jener Tage vorstellen müssen, so die Gemächer der Medici und die Kunstsammlung von François I. in Fontainebleau, in der ja kostbare Gemälde nicht die letzte Stelle einnahmen. Ein Vereinigen von Kunstwerken aller Art unter Beimengung von allerlei Naturalien bleibt noch lange für die Sammlungen kunstliebender Fürsten bezeichnend. Noch Erzherzog Ferdinand von Tirol, Kaiser Rudolf II. sammelten in dieser Weise, die eine strenge Sonderung der Gemälde von den übrigen Sammlungsgegenständen nicht durchführte. Beim Tode Philipps II. von Spanien fanden sich die Gemälde hauptsächlich in der Kronjuwelenkammer, in der Rechnungskammer und im Schatzhaus verteilt, augenscheinlich noch nicht als Galerie zusammengestellt (Justi „Velasquez" 2. Aufl. I 150). Auch die Sammlung König Philipps IV. von Spanien war (nach Justi II 190 f.) in den Sälen und Zimmern des Alcazar verteilt. Das Inventar von 1636 verzeichnet z. B. im großen Speisesaal die Anbetung durch die Könige des Rubens, im Saal für das Abendessen viele

Sneyders und Brueghels. „Im Geschäftszimmer ließ sich der König Bildnisse von Tizian zusammenstellen" (Justi). Im Lesezimmer fanden sich die fünf Sinne von Jan. Brueghel. Noch anderes im Schlafzimmer und Oratorium. Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalter der Niederlande, hatte aber in seiner Sammlung zu Brüssel zweifellos schon solche Einrichtung getroffen, daß alles andere neben den Gemälden zurücktrat. Seine Sammlung war eine eigentliche Gemäldesammlung, wie aus den zahlreichen, freilich etwas willkürlich zusammengestellten Innenansichten jener Galerie hervorgeht, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, und wie das alte Inventar von 1659 durch seine Trennung der verschiedenen Kunstarten klar genug andeutet. Die erwähnten Innenansichten zeigen alle, daß die Wände der erzherzoglichen Galerie meist von oben bis unten dicht mit Bildern behangen und daß andere Kunstgegenstände nur nebenbei auf vereinzelten Tischen zu finden waren.

Häufig wird das Aufstellen eigentlicher Gemäldesammlungen in großen Sälen oder langgestreckten „Galerien" sicher erst im Laufe des 17. Jahrhunderts.

Das Wort Galerie („galeria") hatte ursprünglich noch keine Beziehung zu einer Gemäldesammlung, denn es kommt schon zu einer Zeit vor, als es Galerien in unserem Sinne noch nicht, und als es Gemäldesammlungen in antikem Sinne nicht mehr gab. Wie es scheint als Bezeichnung eines Gebäudes kommt das Wort galeria vor im Liber pontificalis in der Lebensbeschreibung des Papstes Hadrian (Hadrian war Papst von 772 bis 795), ebenso später im Leben Gregors IV. und seines Nachfolgers Sergius II. (Sergius von 844 bis 847). Die neue Ausgabe des Papstbuches von Abbé Duchaîne sowie die Nachschlagebücher über Mittellateinisch und über romanische Sprachen geben hierzu Notizen. Ursprünglich scheint ein einziges Gebäude in der Nähe von Rom den Namen galeria geführt zu haben: der Typus des Baues und das Wort wurden später offenbar verallgemeinert. Ich überlasse es den Philologen, das einstweilen noch dunkle Wort bis in die Neuzeit herauf in seinen Anwendungen und Bedeutungen zu verfolgen, und setze mit meinen Mitteilungen erst im 17. Jahrhundert wieder ein. In Martin Zeillers Deutschem Reyßbuch (Itinerarium Germaniae von 1632 S. 303) wird unter „Galerie" ein Gang verstanden, in welchem Bilder hingen. „Der Gang oder die Gallerie [vor der Bibliothek in der Burg zu Graz] ist mit alten Gemälden

von Kaiser Karls des V. Thaten gezieret." (Vermutlich sind hier die Kartons von Vermeyen gemeint, die jetzt in Wien sind.) Man verstand unter Galerie abwechselnd ein Gebäude, eine Kunstsammlung überhaupt, oder eine Gemäldesammlung. So bei Boschini in der Carta del navegar pittoresco (1660) und in den Riche minere della pittura (1664 und 1674). Boschini läßt hie und da auch Galaria drucken. Beachtenswert ist auch die Anwendung des Wortes Galerie bei Félibien in den Entretiens (1688 und 1690). Auch noch im 18. Jahrhundert verstand man unter Galerien „gewisse länge schmale Gänge, so zuweilen dazu dienen, daß man nützliche Cabinette oder Schränke mit Curiositäten, item kostbare Gemählde auf selbige zu setzen pfleget: Einige vornemlich in Italien, werden mit antiquen Statuen 2c. besetzt". So definiert 1727 Neickel (Jenkel) die Galerien. Derartige Räumlichkeiten, wenn auch nicht mehr in voller Ausstattung, haben sich noch erhalten, so die „große" und die „kleine" „Galerie" im Schlosse Weißenstein bei Pommersfelden in Bayern, die schon in den ältesten gedruckten Katalogen aus dem vorigen Jahrhundert als „Galerien" bezeichnet werden und noch heute zur gräflich Schönbornschen Gemäldesammlung gehören. Mitsamt den Bildern darin hatte sich auch bis in die neueste Zeit die fürstlich Schwarzenbergsche „Galerie" in Wien erhalten in dem langgestreckten Saal, der den fürstlichen Palast gegen Osten abschließt und schon im 18. Jahrhundert Galerie hieß. „Galerie" mit bestimmter Beziehung auf Gemäldesammlung kommt vor bei Küchelbecker („Allerneueste Nachricht." Hannover 1730 S. 867, S. 882 auch der Ausdruck Bildergalerie). Sehr früh kommt auch schon der Name Pinakothek (er stammt aus dem Altertum) in einer mit „Galerie" verwandten Bedeutung vor (bei Neickel 1727, bei Dauw 1755 spätestens). 1750 ist in Kassel von einer „Schildereigalerie" die Rede, also schon von einer eigentlichen Gemäldesammlung, wogegen 1757 Pernety, 1782 Prange, 1783 Zacchiroli und noch verspätet 1810 Lipowsky das Wort noch in ganz allgemeinem Sinne als Kunstsammlung überhaupt gebrauchen, in der große Skulpturen, Medaillen, Miniaturen, Vasen und große Gemälde Platz fanden. Beachtenswert ist der Gebrauch von Galerie (Gallerie) = Gemäldesammlung im Riedelschen Katalog der Dresdener Galerie, 1771, und im E. v. Weizenfeldschen Katalog der Schleißheimer Sammlung 1775. Diesem Gebrauch schließt sich u. a. auch Bernoulli an in den „Reisen durch Brandenburg, Pommern" (1777 und 1778). In Sal. Kleiners „Wunderwürdigem Kriegs- und Siegeslager Eugenii" (III. 1784) ist Gallerie = Bildersaal. Der II. Band von Wattelets Dictionnaire des arts de peinture (1792) gibt einen Überblick über die Anwendungsweisen des Wortes. Oftmals haftet schon im 18. Jahrhundert, wie noch heute, an dem Begriff Galerie etwas von ungewöhnlicher Ausdehnung oder Bedeutung. Hagedorn macht z. B. 1748 und 1755 in Briefen

einen Unterschied zwischen „Kabinett“ und „Galerie“. Bei Rahmdor im Verzeichnis der Brabeckschen Sammlung zu Hildesheim (1792) hat das Wort Galerie die Bedeutung einer großen Sammlung. Für spätere Zeiten sind nachzulesen die verschiedenen Ausgaben des Brockhausschen Konversationslexikons (1820 und später), das Romberg-Fabersche Konversationslexikon der bildenden Kunst (III. 1846 S. 252). 1808 hatte wieder Burtin darauf hingewiesen, daß „Galerie“ gleichbedeutend mit Gemäldesammlung überhaupt ist, ob diese nun in hohen Sälen oder in langen Korridoren aufgestellt ist. Wir Modernen unterscheiden zwar nach wie vor die „Galerie“ im Sinne der Baukunst von der „Galerie“ in kunstgeschichtlichem Sinne, doch gebrauchen wir „Galerie“ und „Gemäldesammlung“ fast in derselben Bedeutung. Als schwache Reste von Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung und die Herkunft des Wortes „Galerie“ haben sich nur einerseits die Scheu erhalten, eine ganz kleine Gemäldesammlung, die niemals einen langen Korridor füllen könnte, als „Gemäldegalerie“ zu bezeichnen (im Französischen, Englischen, Italienischen steht es meines Wissens ebenso), anderseits die langen Reihen von Kabinetten, die noch heute in vielen Galerien den Korridoren der alten Gemäldesammlungen entsprechen. Seit wann der Ausdruck Galerie auch für die hochgelegenen Räume in Schauspielhäusern, in den Parlamenten gebraucht wird, habe ich hier nicht weiter zu erörtern, und noch andere Anwendungen des Wortes liegen der Gemäldekunde gänzlich fern.

Die Anlage, das Wachsen vieler Galerien hat viel Gemeinsames. In den frühesten Jahrhunderten, die für eine Galeriekunde in Betracht kommen, also im 16. und 17., war wohl zumeist die echte, wahre Kunstliebe einzelner reicher, mächtiger Persönlichkeiten die veranlassende Kraft zum Sammeln. Der Nachahmungstrieb mag freilich nicht selten das feine Kunstverständnis ersetzt haben. Später haben einige Gemäldesammlungen, die an Akademien der bildenden Künste geschaffen worden sind, den Zweck von Vorbildersammlungen gehabt. Andere Galerien wieder sind aus dem Bestreben hervorgegangen, jene alten Gemälde, die im Besitz einer Stadt, eines Landes an verschiedenen Orten zerstreut waren, in einer Sammlung zu vereinigen, wie dies bei vielen Provinzialgalerien und städtischen Galerien zutrifft. Kleine Gemäldesammlungen als Lehrmittel entwickeln sich an einigen Universitäten (z. B. in Göttingen, Würzburg und in Freiburg in der Schweiz). Alle diese Entstehungsarten verbinden sich in der

mannigfachsten Weise untereinander, wie denn auch das Sammeln aus reiner Kunstliebe noch oft genug bis heute vorkommt. Was man heute in öffentlichen und privaten Gemäldesammlungen ausgebreitet sieht, ist einem vielfach verschlungenen Geäste zu vergleichen, in dem sich Elemente aus allerlei Zeiten, Schulen und Werkstätten scheinbar zufällig zusammengefunden haben; dann kann man auch in diesem Gemäldevorrat einen Querschnitt durch alle Geschmacksrichtungen erblicken, die nur je einmal bei Gemäldesammlern vorgekommen sind. Diese Geschmacksrichtungen sind es, welche hauptsächlich die Verteilungsweise des allgemeinen Gemäldevorrates bedingen. Die Verteilung ist deshalb auch stets wechselnd. Die Boisserées waren ein starker Magnet für mittelalterliche Gemälde*). Im kleinen strebten ihnen viele nach. Bei den hessischen Fürsten trat schon früh eine Vorliebe für Rembrandt auf, besonders bei Wilhelm VIII. All die vielen Werke des größten Holländers, die heute den Hauptstock der Kasseler Galerie bilden, sind schon im Inventar von 1749 nachweisbar. Noch viel früher, bei Kaiser Rudolf II., war eine große Verehrung für Dürers Kunst und für den alten Brueghel zu bemerken, neben der freilich auch die weniger kraftvolle und weniger eigenartige Richtung eines Spranger, Van Aachen, Gondelach, Jos. Heinz volle Anerkennung und Förderung genoß. Vielseitige Sammler waren Philipp II. und Philipp IV. von Spanien, Königin Christine von Schweden, Albrecht V. von Bayern, König Karl I. von England, der Herzog von Buckingham, Erzherzog Leopold Wilhelm, Kardinal Richelieu, der Duc de Choiseul, die kunstliebenden Grafen Schönborn, König August der Starke, Prinz Eugen von Savoyen, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, Staatskanzler Kaunitz, König Ludwig I. von Bayern und viele andere, deren Andenken noch heute in den großen Galerien von mannigfacher Zusammensetzung nachlebt. Einen ganz bestimmten, meist einseitigen Charakter hat gewöhnlich das Sammeln in den provinziellen

*) In neuester Zeit ist über die berühmte Sammlung erschienen: Ed. Firmenich-Richartz „Die Brüder Boisserée" (Jena, Diederichs 1916).

Galerien, in denen die einheimischen Maler, modern oder alt, bedeutend oder unbedeutend, eine beabsichtigte Bevorzugung genießen. In der Zusammensetzung solcher Sammlungen muß das alles notwendigerweise deutlich zum Ausdruck kommen.

Die Schicksale der alten großen Galerien sind in den meisten Fällen wenigstens der Hauptsache nach bekannt. Besonders auffallend und wertvoll, wie sie waren, haben sie immer eine gewisse Aufmerksamkeit gefunden, die uns nun zustatten kommt, indem alte Verzeichnisse noch in den Archiven und neuere meist in Form gedruckter Kataloge erhalten sind. Weniger Beachtung fanden die Privatsammlungen. Diese gingen nur in wenigen Fällen als Ganzes in die öffentlichen Galerien über, sei es durch Kauf, sei es als Legate. Meist aber wurden sie leider zersplittert, unter den Erben geteilt, versteigert, und so entschwanden sie dem Blicke des Forschers. Selten verschieben sie sich in ihrem ganzen Umfange von einem privaten Sammler zum andern.

Ebenso mannigfach wie die Zusammensetzung und die Schicksale der Galerien sind auch die Arten der Aufstellung gewesen. Die Vermengung von Gemälden mit Naturalien und mit Kunstgegenständen der verschiedensten Art wurde schon erwähnt, ebenso der Übergang zur galeriemäßigen Aufstellung unter Ausscheidung der Naturspiele. Eine Galerie im recht eigentlichen Sinne des Wortes, eine aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, finden wir auf dem Bilde dargestellt, das Walpole in seinen Anecdotes of painting (Bd. II) nachbildet. Es ist die Gemäldegalerie in einem langen, von einer Seite her beleuchteten Gange im alten Arundel House, die als Hintergrund für die Porträtdarstellung der Gräfin Arundel dient. Das Gemälde ist von Van Somer gemalt. Von anderen Gemälden dieser Art habe ich in dem Hefte „Gemalte Galerien", 2., umgearbeitete Auflage, Berlin 1896, und in der „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen" I. S. 125 ff. eingehend gehandelt. Wir geben auf Seite 308 und 309 eine Abbildung, die entweder eine getreue Innenansicht der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel ist, oder wenigstens

eine Räumlichkeit jener Sammlung darstellt, in welcher der Künstler nach seinem Geschmacke Gemälde aus der erzherzoglichen Galerie hingemalt hat. Das Bild stammt von der Hand des jüngeren David Teniers und befindet sich im Museo del Prado zu Madrid. Zur Erläuterung unserer Abbildung füge ich nur bei, daß die Gemälde, die auf dieser „gemalten Galerie“ zu sehen sind, größtenteils heute in der kaiserlichen Galerie zu Wien bewahrt werden, da bekanntlich der Erzherzog Leopold Wilhelm seine Galerie dem Kaiser Leopold I. (Leopold Wilhelms Bruder) vermacht hat. Die Aufstellungsweise, die uns hier entgegentritt mit Wänden voller Bilder und nur ganz nebensächlich behandelten anderen Kunstwerken, vertritt einen Typus, der im späten 17. und im Laufe des 18. Jahrhunderts bis herauf ins moderne Kunstleben herrschend war. In dieser Weise fand sich die Galerie des Prinzen Eugen zu Wien aufgestellt, wie man nach den Kleinerschen Stichen urteilen kann, ebenso war ihre Nachfolgerin im Belvedere zu Wien aufgestellt, die man bis vor wenigen Jahrzehnten zwar nicht mehr in der ursprünglichen Anordnung des 18. Jahrhunderts, aber doch noch mit den alten Prunkmöbeln und mit der alten Weise der Beleuchtung von den Fenstern her studieren konnte. Eine besonders elegante Aufstellung war der alten Düsseldorfer Galerie zuteil geworden, wie man aus dem herrlichen Galeriewerk von Chr. Mechel entnehmen kann (1778). Die Pitti-Galerie und Corsini-Sammlung in Florenz und einige römische Galerien vertreten noch heute diesen Typus, der auch in vielen Gemäldesammlungen des österreichischen und deutschen Hochadels noch nachwirkt.

Erst die jüngsten Jahrzehnte kennen jene Gemäldegalerien, die in eigenen, gerade dafür errichteten Gebäuden mit Oberlicht in der Weise aufgestellt werden, daß eine strenge Sonderung von Schulen und Richtungen der Malerei und ein gänzliches Loslösen von der Kleinkunst und Plastik angestrebt, wenn auch selten erreicht wird. Das 20. Jahrhundert brachte eine epidemische Erkrankung im Galeriewesen, nämlich das verfehlte Neuaufstellen mit Raumverschwendung und das wenig ge-

rechtfertigte Herumkutschieren der alten kostbaren Gemälde. Das Tschudische Durcheinander in den bayrischen Galerien ist oft besprochen worden. Nur in wenigen Fällen, wie in der Neueinrichtung einiger deutschländischer Museen, war die Umstellung heilsam. Die Dresdener Galerie ist damit nicht gemeint. Diese war vorher besser gehängt. Auch die Wiener Galerie hat durch die Neuordnung stark verloren. (Dazu: „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" I. S. 33 f.). Während der Kriegsjahre ist nun wieder die Galerie in der Wiener Akademie von der Hängekrankheit befallen worden, und nach vierjährigem Umherschieben und Umhängen ist dort bis heute so gut wie nichts geleistet worden. Das Genfer Museum ist vor kurzem „die reine Umschaltestation" genannt worden, des ewigen Umstellens wegen (Neue Züricher Zeitung 8. Oktbr. 1917).

Im Laufe der Neuzeit hat sich eine solche überwältigende Menge von Gemälden angehäuft, haben sich so viele Hunderte von Gemäldesammlungen der verschiedensten Art gebildet, daß es gerechtfertigt erscheint, von einer eigenen Galerienkunde zu sprechen, die sich zwar unschwer als ein Zweig der allgemeinen Kunsttopographie (der Lehre von der örtlichen Verteilung der Kunstwerke) zu erkennen gibt, die aber auch für sich eine ganz besondere Pflege verdient. Die Anfänge der Galerienkunde liegen schon in jenen Werken, die ehedem Verzeichnisse von Orten mit Sammlungen überhaupt zu geben bemüht waren, also in Büchern wie Neickels Museographie (1727) und Hirschings Nachrichten von sehenswürdigen .... Sammlungen (1789). Dort sind freilich noch die Naturaliensammlungen in einem Atem mit Kunstsammlungen genannt und bei diesen wieder die Gemälde kaum von anderen Kunstwerken getrennt, doch ist's immerhin ein Versuch, mit anderen Sammlungen auch die Galerien in einer geordneten Reihe zu behandeln. Die genannten Bücher bilden die Vorläufer für die verwandten Bestrebungen eines Klemm, später Lotz, Alexander Müller, Bonnafé und anderer. Es erinnert an jene Abschnitte unserer modernen Reisebücher, die in übersichtlicher Weise von kunstgeschichtlichen und natur-



Abb. 42. Gemälde von David Tenie
(Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie. in Dorna



...d. J. im Museo del Prado zu Madrid.
...d. Elf., Paris und Neuyork. Phototypie von Angerer & Göschl.)

geschichtlichen Sammlungen handeln. In den Büchern von Burtin und Gault de Saint Germain sind schon die Gemäldesammlungen von allen anderen losgelöst. Von einer eigentlichen Galerienkunde kann man übrigens erst seit der Periode sprechen, als die Bücher von Viardot, Lavice, Burger (Thoré), von der Jameson, und von Waagen erschienen sind, welche über viele Galerien in aller Herren Ländern Auskunft erteilen. Viardot und Lavice sind freilich oft auffallend unkritisch, wie denn auch in den übrigen periegetischen Werken, auf die hier angespielt wurde, manches Mißverständnis zu verzeichnen wäre. Doch erleichtern die Werke aller dieser Autoren die schwierige Aufgabe eines Überblickes über den Gesamtvorrat alter Gemälde in recht dankenswerter Weise. In neuerer Zeit sind viele derartige Studien in Büchern und Zeitschriften zugewachsen, wie die von Clément de Ris und das große Werk von Louis Gonse für die französischen provinzialen Galerien, R. Gowers Publikationen über englische Bildersammlungen, die Peinture en Europe von Lafenestre, wie Granbergs Bücher über schwedische Bildereien, Venturis großes Werk über italienische Kunstsammlungen und manche Artikel in der Zeitschrift für bildende Kunst, in der Gazette des beaux-arts, in der großen holländischen Kunstzeitschrift „Oud Holland“ und im Repertorium für Kunstwissenschaft. Neuestens reihen sich auch an: wichtige Arbeiten im Archivio storico dell’ arte und in dessen Fortsetzung L’arte sowie in deutschen und englischen Zeitschriften, die zum Teil schon oben genannt wurden. Ich darf wohl auch meine „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ erwähnen. Hier kann nur einiges in Kürze angedeutet werden.

In den Bereich der Galerienkunde gehören auch Tausende von Katalogen, die seit mehr als zwei Jahrhunderten im Druck erschienen sind. Jede große Kunststadt allein hat deren viele Hunderte aufzuweisen. Man erinnere sich an die vielen Kataloge des Pariser Gemäldehandels, der schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche gedruckte Verzeichnisse kannte Man beachte die Stöße von alten Galeriekatalogen, die au

den niederländischen Städten, aus Amsterdam, Antwerpen, Brüssel, dem Haag, aus Rotterdam erhalten sind. Was sind nicht alles für Kataloge und Katalögchen von Gemäldesammlungen in Wien gedruckt worden, in Leipzig, Berlin, München, Köln, Venedig, Mailand, Florenz, Rom und gar in Paris und London! Von Bedeutung sind in neuester Zeit die Verzeichnisse der Bergungsmuseen zu St. Quentin und Valenciennes.

Nicht zu übergehen sind hier auch die illustrierten Galeriewerke, die sogar zu den wichtigsten Hilfsmitteln der Galerienkunde gehören, vom Teniersschen Theatrum der Brüsseler Galerie angefangen, über Mechels Düsseldorfer Galerie, über die Salomon Kleinerschen Werke und Lebruns Galerie, Couchés Palais royal bis zu den lithographierten Werken aus einigen großen Galerien, bis zu den Stahlstichwerken Paynes und den Publikationen des Lloyd, bis herauf endlich zu den modernen Sammelwerken mit Heliogravüren, Photogravüren und Lichtdrucken aller Art. Der Wissende kann beurteilen, daß ich sie hier nicht alle mit den Titeln aufzählen könnte, jene Galeriewerke oder gar alle Kataloge, ohne viele Druckbogen mit trockenen Büchertiteln zu füllen. Nimmt doch das dürre Verzeichnis der Pariser Gemäldeversteigerungen allein zwei Bändchen für sich in Anspruch (veröffentlicht durch Duplessis und Soullié).

Statt dessen wollen wir lieber noch die neue Anlage von Gemäldesammlungen besprechen und damit von den Galerien wieder zu den einzelnen Bildern zurückkehren.

Wie man sammeln soll, dies bildet eine Frage, die theoretisch ebensoleicht zu beantworten, als praktisch schwierig anzufassen ist. Man kaufe nichts Schlechtes, nichts Falsches, zahle nicht zu teuer, vermeine aber auch nicht, daß Meisterwerke von Rang um einen Pappenstiel zu haben sind, lerne fortwährend aus eigenen und fremden Irrtümern, lese viel Kunstgeschichte, bleibe in beständiger Fühlung mit den Handgriffen der Erhaltung und Wiederherstellung alter Gemälde und mit den Kniffen des Kunsthandels. Vorsichtiges, geschmack-

volles Sammeln mit dem beständigen Bestreben, die minderwertigen Bilder abzustoßen und bessere dafür einzustellen, ist in den meisten Fällen eine gute Kapitalsanlage gewesen, wogegen unüberlegte, hastige, schlecht unterrichtete Sammler oft erstaunliche Summen, leider auch Summen, die über ihre Kräfte gehen, in lächerlicher Weise vergeuden. Burtin in seinem oft genannten Traité, Louis Viardot in der Gazette des beaux-arts und andere, wie Dr. M. Schubart im Vorwort zur Publikation seiner Gemäldegalerie, wie W. Bode, Furtwängler haben über das Wesen des Sammelns beherzigenswerte Worte gesprochen. Über Sammelwesen liest man vieles, das dem Leben abgelauscht ist, bei Goethe (vgl. „Der Sammler und die Seinigen"), manches in Sirets Journal des beaux-arts XXVI S. 26 f., in Friedls „Weltpost" Neue Folge Nr. 1, in der Beilage zur Münchener Allgem. Zeitung vom 20. März 1899, im Vorwort zum Katalog der Sammlung J. V. Novak (Prag 1899). Genannt sei auch Aug. Zeiß „Meine Kunstsammlung". Im März 1914 hat Herr Geh. Kommerzienrat Jos. Cremer in Dortmund die Herausgabe eines Werkes über seine Galerie mit einem Vorwort über seine jahrzehntelange, erfolgreiche Sammeltätigkeit begleitet.

Es gibt Händler und Bilderfreunde, die nach kurzer Lernzeit mit großer Sicherheit sich darüber klar werden, ob ein Bild, das ihnen vorgelegt wird, wertvoll für den Markt ist, und ob es dem herrschenden Geschmack zusagt. Auch die Frage der Echtheit wird von vielen mit großem Talent und raschem Blick erfaßt. Anderseits habe ich Sammler kennen gelernt, die eine unüberwindliche Scheu vor echten guten Bildern hatten und unter den vorhandenen möglichen Ankäufen mit großer Sicherheit immer den so ziemlich ungünstigsten auswählten. Nur mußten ihnen die Bilder sauber geputzt, gefirnißt, gerahmt und womöglich unter Glas vorgeführt werden; sie mußten ferner teuer sein, unbedingt einen großen Namen führen und sollten aus einer berühmten Sammlung stammen. Ein Bild, das wirklich gut und echt ist, aber den erwähnten Bedingungen nicht entspricht, findet keine

Gnade vor den Augen solcher Sammler. Ein falscher Rembrandt oder Hals, der erst vor wenigen Dezennien oder Jahren in Paris oder Brüssel gemalt worden ist, wird von solchen Käufern einem wirklichen De Gelder oder Ferdinand Bol vorgezogen, wenn nur die äußerlichen Umstände beim Ankauf vornehm anmuten. Solche Sammler pflegen von gewissenlosen Händlern in sehr weitgehendem Maße ausgenutzt zu werden. Müssen sie aber nicht auch in ihrer Leichtgläubigkeit und Kritiklosigkeit diejenigen in starke Versuchung führen, die aus dem Umsatz von Gemälden einen Gewinn zu ziehen gewohnt oder sogar berechtigt sind? Mit Sammlern dieser Art fühlen wir selten Mitleid, wenn sie betrogen worden sind, da sie gewöhnlich von dem Starrsinn der Eitelkeit bei ihren Ankäufen geleitet werden.

Eine andere Art von Sammlern und Sammlerinnen ist es wieder, die durch Ludwig Tieck in seiner Novelle „Wunderlichkeiten“ so köstlich gekennzeichnet worden ist. Es sind wenig bemittelte Leute, die intuitiv sammeln, aber ohne Kenntnisse, ohne Geschmack. Ihren Mitteln entsprechend, geben sie nur ganz kleine Summen für Bilder hin, die sie bei Trödlern oder in Kreisen suchen, wo gute Bilder gewöhnlich nicht vorzukommen pflegen. Alte Frauen und Herren, die sich der Dementia senilis nähern, oder jüngere Leute, die mystisch angelegt sind, stellen ein Hauptkontingent für diese Gruppe von Gemäldesammlern. Man läßt sie lächelnd gewähren, da sie weder anderen, noch sich selbst nennenswerten Schaden zufügen.

Wie bedauert man dagegen solche, die in wahrer Kunstfreude und Begeisterung sammeln und ihre ersten überhasteten Schritte mit schweren Schädigungen ihrer Geldmittel zu büßen haben!

Will ein Sammler sicher sein, nicht allzuoft getäuscht zu werden, so darf er es mit der Erwerbung eines ausgebreiteten Kunstwissens nicht leicht nehmen. Ein rechter Sammler liest seine kunstgeschichtlichen und kunsttechnischen Bücher gar oft mit Aufmerksamkeit durch und verfolgt mit Fleiß die Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der Galerienkunde.

Wenn es hier und da Sammler gibt, die behaupten, sie seien Kenner geworden, ohne das mindeste über Bilder gelesen zu haben, so lügen sie entweder, oder sie hatten vortreffliche Berater, von denen sie mündliche Belehrung schöpften, oder endlich sind sie wohl gar keine so großen Kenner, als sie selbst meinen. Ein rühriger, wißbegieriger Kunstliebhaber besucht emsig große und kleine Sammlungen und unterrichtet sich über die Preise, die auf den Märkten und im kleinen Handel bezahlt werden. Vor schweren Sammlerunfällen wird er dann ziemlich sicher sein, auch wenn sich kleine Enttäuschungen und Verluste nicht vermeiden lassen.

Wie sind endlich die gesammelten Bilder an die Wand zu bringen, wie zu pflegen? Man kann da etwa antworten: Hänge Gemälde nur an sicheren Vorrichtungen auf. Ein locker gewordener Haken kann, wenn das Bild mit ihm abstürzt, schweren Schaden verursachen. Haken in der Mauer sind nicht immer zu vermeiden, besonders in den ersten Zeiten des Sammelns, wenn noch keine eigenen Räume für die Bilder zur Verfügung stehen. Später werden gewöhnlich Gurten mit umsteckbaren Haken oder Metallstäbe gewählt, um daran die Gemälde zu befestigen. Eine solche Stabeinrichtung verdient der größeren Feuersicherheit wegen den Vorzug. Für kleine Gemälde, die, wenn frei und locker gehängt, leicht entwendet werden könnten, hat man auch eiserne Roste gemacht, an denen die Bildchen von hinten her festgeschraubt sind. Beim Abnehmen zum Zweck einer Reinigung oder Restaurierung ist dafür zu sorgen, daß die Farbenfläche keinerlei starke Erschütterung erleide. Dieselbe Vorsicht ist anzuwenden, wenn Bilder irgendwelcher Art aus dem Rahmen genommen werden. Das Einschlagen von Nägeln, um die Bilder im Rahmen festzumachen, hat sehr schonend zu geschehen oder besser es wird durch Einschrauben von sog. Reibern (Knieschrauben) ersetzt, unter deren Hebelarm man Korkplättchen einzwängt, die das Bild elastisch im Rahmen festhalten. — In der Anordnung der Bilder wird sich, entsprechend unserem angeborenen Sinn für Gleichgewicht,

eine Symmetrie der Massen empfehlen. Vernunftgemäß ist es, den künstlerisch wertvollsten Bildern die besten Plätze, hervorragende Stellen anzuweisen. Ob man die Wände eng behängen, mit Bildern pflastern soll, oder ob man für dieses oder jenes Stück eine ganze Wand freihält, ist eine Frage des Raumes, den der Sammler zur Verfügung hat. Für ungeübte Betrachter, die ihre Aufmerksamkeit nicht leicht bei einem Bild beisammen halten können, wirkt ein Gemälde besser, wenn es allein steht. Der Fachmann wird sich aber auch von der gepflasterten Wand seine Kunsteindrücke zu holen wissen. Zwischen den angedeuteten Gegensätzen liegt eine zweckmäßige, nach Farbenstimmung, Linienführung, Komposition und Bildgröße gewählte Verteilung mehrerer Bilder an einer Wand. Man wird gut tun, nicht allzuviel Wandfläche auszustellen, statt der Bilder. Der Rubenssaal im Wiener Hofmuseum ist in der neuen Aufstellung eine hervorragende Geschmacklosigkeit, und das durch den schreienden Überfluß von Wandflächen, die noch dazu allzu grün sind. — Die Wandfarbe, von der sich die Gemälde abheben sollen, ist für die Wirkung von hohem Belang, und ich möchte an dieser Stelle zum soundsovielten Male graue Töne empfehlen und von jeder Farbigkeit abraten. — Glas vor den Bildern verdirbt dem richtigen Bilderfreund jeden Genuß, es vereitelt auch jedes genaue Studium, ist aber in Gesellschaftsräumen, wo man oft und viel raucht, wo etwa auch gewöhnlich Gasflammen brennen und wo beim Aufräumen mit dem Besen hantiert wird, als Schutz gegen rasches Verschmauchen und grobe Stöße nicht unwillkommen. In eigentlichen Galerien mit geschultem Personal sind die störenden Spiegelscheiben zumeist überflüssig. — Die Art der Beleuchtung kann eine Sammlung ebenso zu höchster Wirkung bringen, wie sie in anderen Fällen den Eindruck der besten Bilder zunichte machen kann. Sie ist eine Sache besonderen Ausklügelns, wenn in einem Privathaus oder einem Palast eigene Räume für Gemälde, also „Kabinette" oder „Galerien" eingerichtet werden sollen. Dabei hat nicht zuletzt der Baukünstler zu reden, sicher

aber auch der Physiker, der Maler, der Kunstphilosoph, so gut wie gar nicht der Kunsthistoriker, wie denn überhaupt beim Einrichten von Galerien die Kunstgeschichte nur eine allgemeine Gruppierung festzustellen vermag, um nicht mutwillig alle erdenklichen Malerschulen und Zeitperioden zu vermischen. Den Fragen der Beleuchtung steht begreiflicherweise der reine Historiker ungefähr ebenso ratlos gegenüber, wie die Kuh dem neuen Tor. Für die Wirkung pastos gemalter Bilder ist die Richtung und Art des Lichteinfalls von großer Wichtigkeit. Manche Maler der neuesten Zeit trachten danach, daß ihre Bilder ungefähr so beleuchtet werden, wie sie es waren, als sie im Atelier geschaffen wurden. Wirft doch jeder besonders dicke Pinselstrich einen Schlagschatten, bei dem es sicher nicht gleichgültig ist, auf welche Stelle der Nachbarschaft er fällt. Manche Bilder sehen im Seitenlicht recht gut aus und verlieren ihre Wirkung im sog. Oberlicht (beziehungsweise hohem Seitenlicht). Bei anderen ists umgekehrt. Nach Möglichkeit wird dies bei der Verteilung der Bilder und bei der Anlage der Lichtöffnungen oder künstlichen Lichtquellen zu berücksichtigen sein. Einige beherzigenswerte Winke in dieser Beziehung finden sich in W. Martins Buch „Altholländische Bilder“ gegen Ende. Auch die Rahmung der Bilder, die für den Eindruck nicht gleichgültig ist, wird dort behandelt.

Was Bilderpflege betrifft, so ist ja vieles darüber schon in mehreren Abschnitten des vorliegenden Handbuches mitgeteilt oder angedeutet worden. Als wichtige hygienische Grundsätze seien an dieser Stelle besonders hervorgehoben die Bemerkungen, daß gleichmäßige Temperatur und Feuchtigkeit ein ideales Medium für Gemälde wäre, daß also schroffe Gegensätze von heiß und kalt, feucht und trocken so lange wie möglich den Bildern erspart bleiben mögen. Nochmals sei ferner den Sammlern geraten, ihre Bilder bei auftretenden Schäden nur geschickten, geübten Händen zur Wiederherstellung zu übergeben und nicht selbst an kostbaren Urkunden alter Kunst herumzupfuschen.

Graphische Kunstanstalten J. J. Weber, Leipzig.

